Mus. Th.
2437
Fiche

Mus. Theor
2737.

Reichardt.

Ueber
die Pflichten
des
Ripien-Violinisten,

von

Johann Friederich Reichardt,
Königl. Preußischen Capellmeister.

Berlin und Leipzig,
bey George Jacob Decker, 1776.

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Fast allgemein wird das Amt des Ripienisten geringe geschätzt: man sehe hier aber, wie viel zu einem recht guten Ripienisten gehöre, und man wird ihn besser schätzen lernen.

Ein guter voller Ton; ein sicherer und doch gelenkiger Bogen; Fertigkeit und Sicherheit in der Versetzung der Finger; die genaueste Kenntniß und Ausübung der Verzierungszeichen, Vorschläge und ihrer Geltung; die genaueste Beobachtung der vorgeschriebenen Stärke, Schwäche und aller Nuancirungen derselben; das Vermögen voraus zu sehen, wozu

Gedächtniß und Dreistigkeit, hauptsächlich aber Gewißheit in sich selbst gehöret; Festigkeit im Takte, und endlich die größte Gewissenhaftigkeit in Ausübung der vor sich habenden Noten. Dieses sind die Haupteigenschaften eines guten Ripienisten. Wir wollen sie kürzlich einzeln abhandeln.

I.

Vom guten vollen Ton.

Der gute Ton wird nur dadurch hervorgebracht, daß jeder Finger völlig auf seiner Stelle steht, nicht ein Haar zu hoch oder zu tief, daß der Druck der linken Hand so stark als möglich sey, und daß der Bogen in gerader Linie fortschreite, daß er nicht zu nahe am Stege, auch nicht zu weit davon geführt wird, daß er fest gehalten, aber nicht zu fest auf die Saiten gedruckt wird, daß die vollen Haare, und nicht, wie gewöhnlich, nur die Seiten-

tenhaare, auf die Saiten kommen, und daß der Bogen nicht immer auf den Saiten ruhe, sondern wo es — wie man weiterhin sehen wird — erlaubt ist, abgezogen werde.

Gründe. Jeden Finger völlig auf seine Stelle zu setzen ist nicht nur des Reingreifens, sondern vorzüglich des guten, hellen und vollen Tons wegen, nothwendig. Der Ton kann für das feinste Gehör schon rein seyn — denn auch das feinste Gehör, das Vierteltöne, und den achten und sechzehnten Theil eines Tones noch unterscheidet, kann doch den zwey und dreyßigsten und vier und sechzigsten Theil eines Tons nicht mehr unterscheiden, und dennoch kann vielleicht nur der hundert und zwanzigste Theil eines Tones fehlen, um den gegriffenen Ton hell und und voll zu machen, welches nur durch die vollkommene Erschütterung geschiehet.

Daß der Druck der linken Hand so stark als möglich seyn müsse, ist darum nothwendig, weil dieser Finger, indem

er die Saite verkürzet, den Schwingungen der Saite die Grenze bestimmt: geschieht dieses nun nicht aufs allergenaueste, so ist der Ton schwankend.

Der Bogen soll nicht schief fortschreiten, weil dadurch der Ton pfeifend wird; er soll nicht zu nahe am Stege geführt werden, weil die Saiten da zu stark gespannt sind, und der Bogen bey Anwendung der gehörigen Stärke, um die Schwingungen der ganzen Saite, besonders wenn sie noch ihre ganze Länge hat (a), mitzutheilen, einen gewaltsamen, knarrenden Ton hervorbringt: er soll aber auch nicht zu weit von dem Stege geführet werden, weil alsdann eben diese Gewalt des Bogens nicht im gleichen Verhältniß, mit der Spannung der Saite stehet.

Daß

(a) Bey höheren Tönen, wo die Saite schon um die Hälfte und drüber verkürzet ist, kann sich der Bogen eher dem Stege nahen. Nur muß alsdann Bogen und Saite im besten Stande seyn.

Daß der Bogen fest gehalten werden müße, ist nothwendig, um ihn beständig in der geraden Richtung zu erhalten; daß er aber nicht fest, das heißt, mit Gewalt, auf die Saite gedrückt wird, geschieht deshalb nicht, weil dadurch der Ton dumpfig wird, indem der Saite der angenehme Nachklang gänzlich benommen wird: es sey dann bey kurz abzustossenden Noten, wo der Componist die größte Stärke verlangt, da wird der stärkste Druck des Bogens dem Tone nichts schaden, weil der Bogen sogleich völlig von der Saite gehoben wird.

Die vollen Haare sollen auf die Saiten kommen, weil wenige Haare nicht die Gewalt haben, die Saite genugsam zu erschüttern, vorzüglich bey starker Erschütterung: aber auch selbst bey der schwächeren, soll der Bogen nicht so gedreht werden, daß nur die Seitenhaare die Saite berühren, um den Ton bey gleicher Güte und Würde zu erhalten.

Daß der Bogen nicht immer auf den Saiten ruhe, sondern, wo es erlaubt

 ist,

ist, abgezogen wird, geschieht aus eben angeführter Ursache, vom Nachklange der Saiten. Wiewohl man weiterhin auch noch mehrere Ursachen hiezu finden wird.

Das sind nun alles in den Augen eines jeden, der auch nur einen Menuet spielen kann, unwichtige Kleinigkeiten, und doch greiffen oft berühmte Virtuosen für feine Ohren falsch, quarren und pfeifen mit dem Bogen, und haben deshalb einen schlechten Ton.

Nichts ist seltener, als Violinisten und Violoncellisten, die einen guten, vollen Ton haben. Die wahre Ursache liegt allein in der ersten Unterweisung; man läßt den Schüler nicht lange genug, oder auch wohl gar nicht die Scala spielen. Um es ihm angenehm zu machen, giebt man ihm gleich Melodien, auch wohl Schwierigkeiten zu spielen. Das heißt, er soll Figuren zeichnen, ehe er Punkte und gerade Striche machen kann. Ist dieser hernach erst dazu gelangt, schiefe Nasen und schiefe Mäuler zu machen, so wird er gewiß nicht mehr gerade Stri[che]

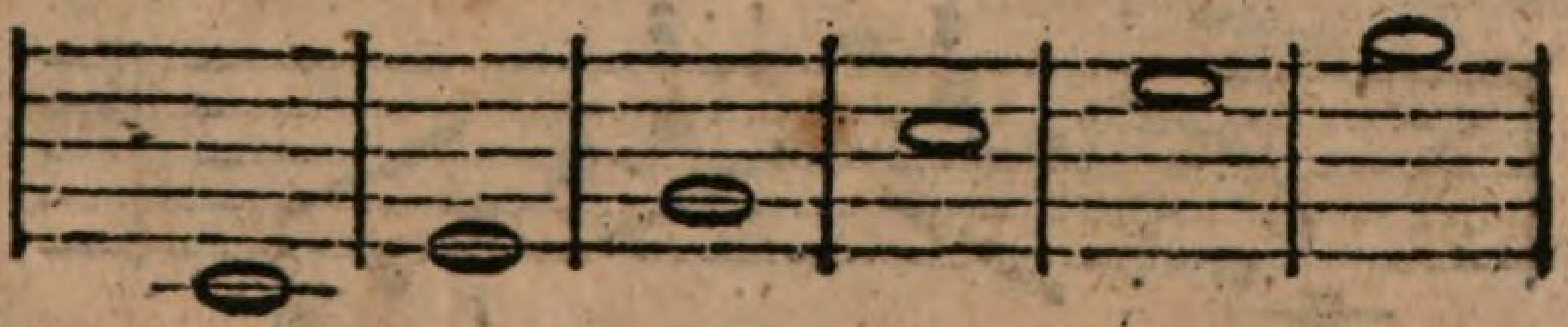
machen

machen lernen. Eben dieses gilt auch vom Bogen und noch mehr.

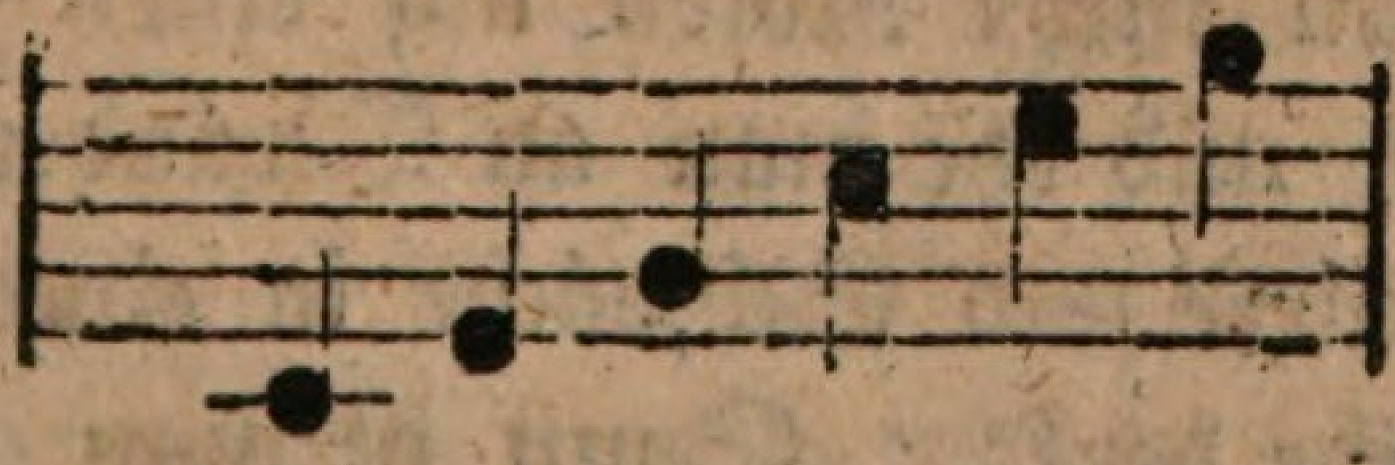
II.

Vom sicheren und gelenkigen Bogen.

Um einen sicheren Bogen zu erhalten, ist es nothwendig lange Zeit simple Noten zu spielen. Erst lange Noten, und bey diesen durch den ganzen Bogen gleiche Stärke beobachtet,

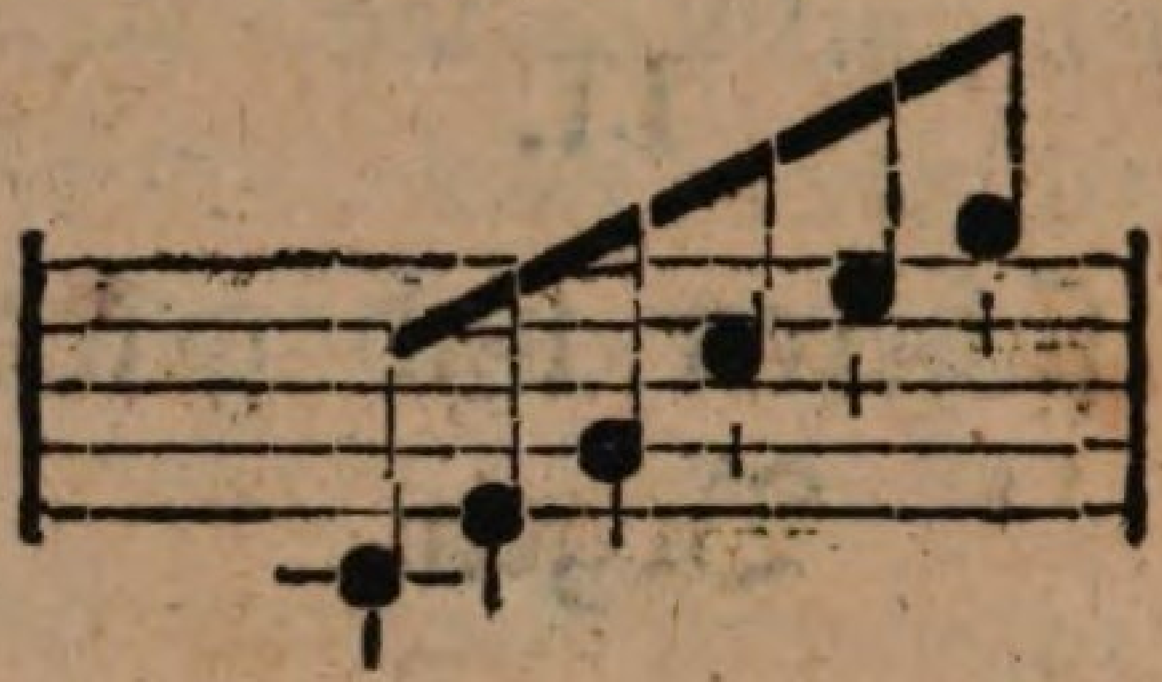


dann geschwindere, bey denen man schnell den ganzen Bogen durchstreicht;

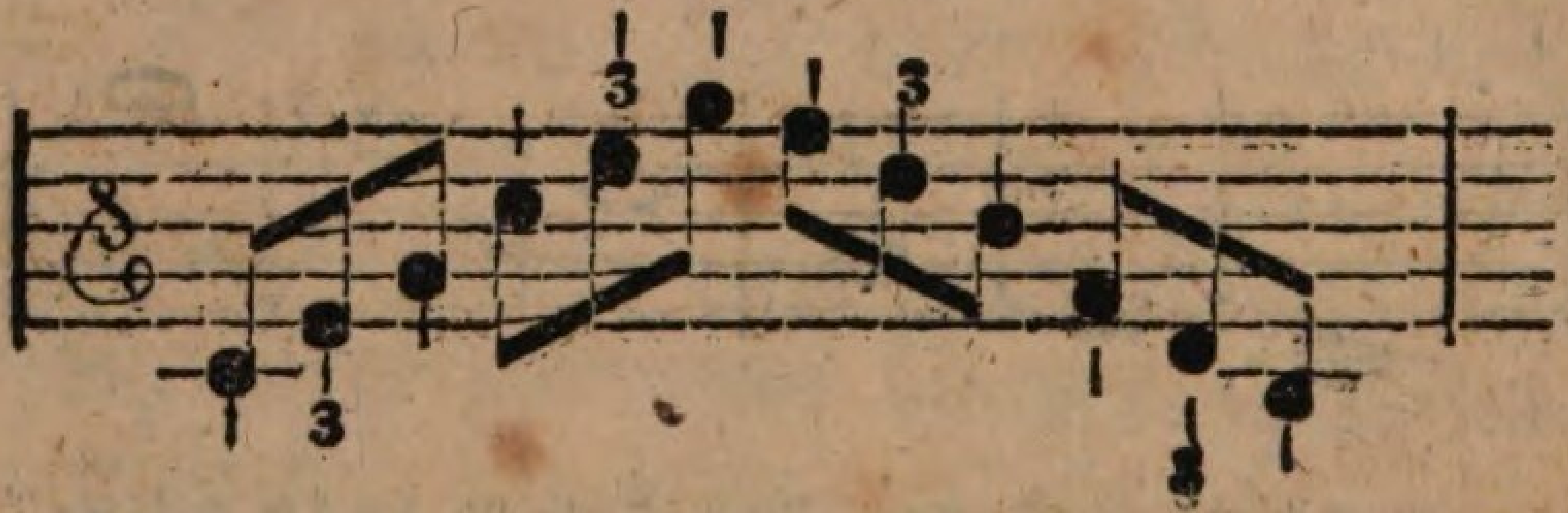


dann andere, zu denen man nur die Hälfte des Bogens, von der Mitte bis

an die Spitze gebraucht, und dann solche, die man mit dem äussersten Viertheile des Bogens abstößt.



Am besten ist es, wenn man zu diesen einzelnen Bogenstrichen Triolen nimmt, um die Gleichheit im Hinauf- und Herabstrich zu erhalten.

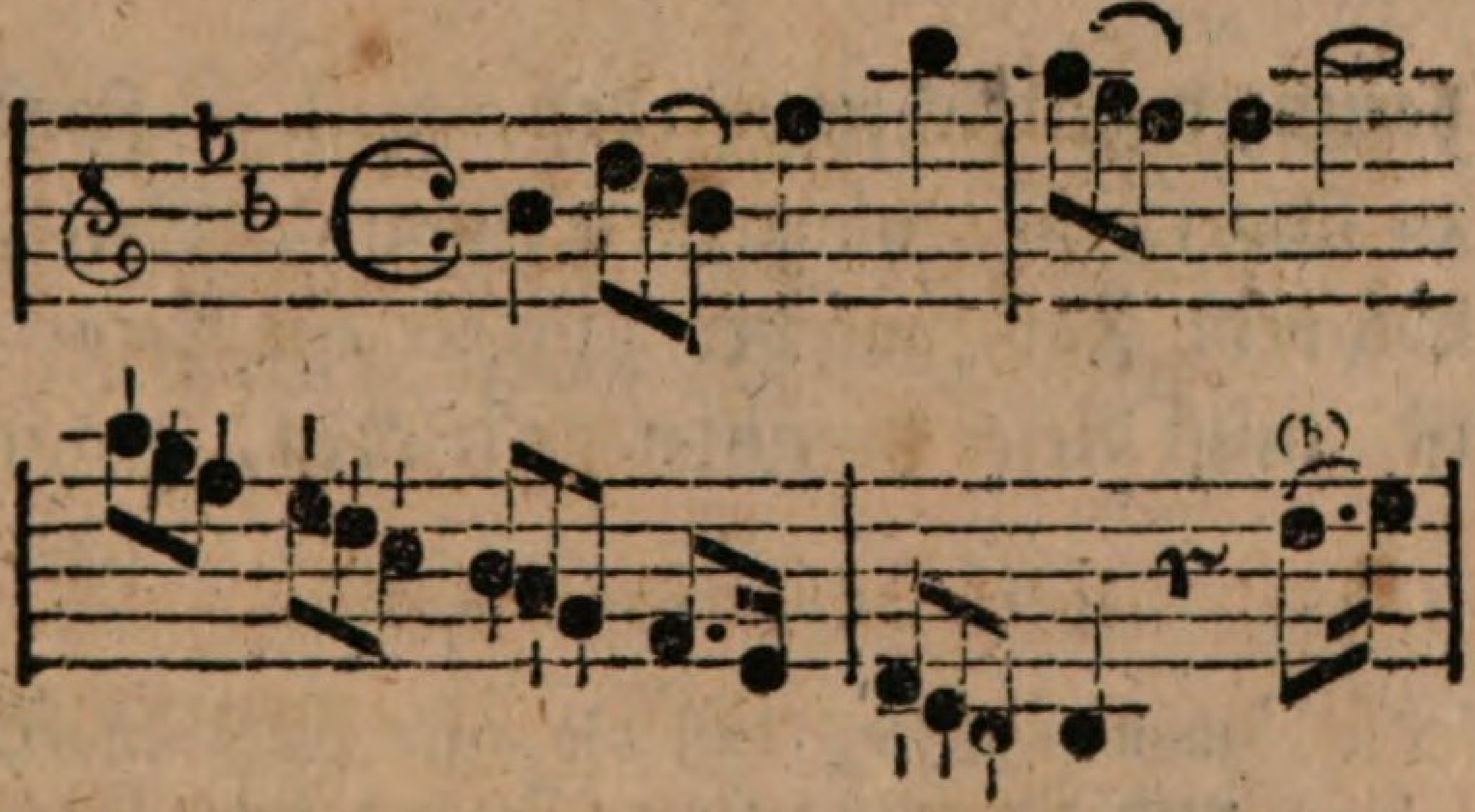


Dieses muß sehr lange geübt werden, ehe man mehr Noten auf einen Strich nimmt, und ehe man an Veränderungen der Stärke und Schwäche in einem Bogenstriche denkt. Sonst ist man eben so übel daran, wie jener, der allaugenblicklich im Begriff ist auf die Nase zu fallen,

weil

weil er Complimente macht ohne gehen zu können.

Ob nun gleich der Ripienist sich vorzüglich gewöhnen muß, dem Hinauf- und Herabstrich gleiche Bedeutung geben zu können, so giebt es doch Fälle, wo der Strich völlig bestimmt ist. So muß bey jedem neuen Perioden, nicht bey jedem Takte, wie viele fälschlich glauben — die erste Note, ist sie niederschlagend, herunter gestrichen, ist sie aber aufschlagend hinauf gestrichen werden.

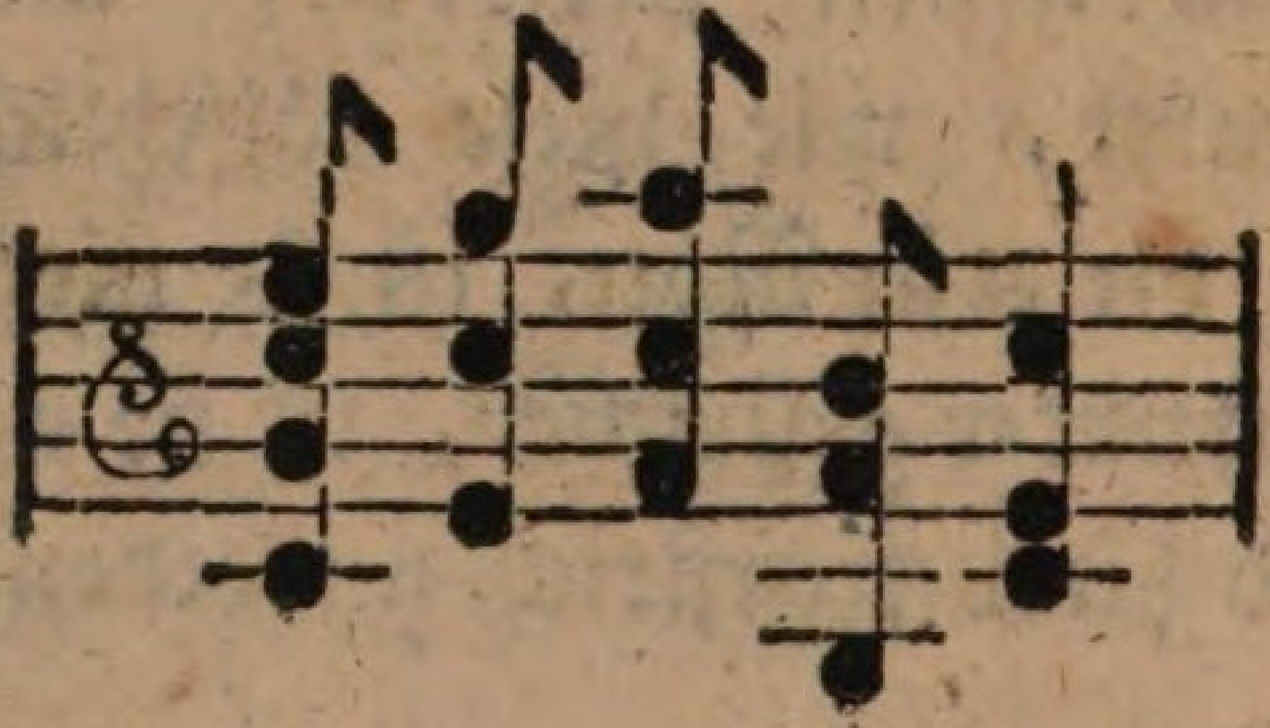


Blos

(b) Man sieht hier im Anfange, daß sich der Period mit einer niederschlagenden Note anfängt, man hebt also mit einem Hinunterstrich an: beym dritten Takte sieht man

Blos durch Vernachläßigung dieser Regel geschieht es, daß der Zuhörer beym Anfange eines Stücks, oft erst im dritten, vierten Takte gewahr wird, von welcher Taktart das Stück ist.

So muß jeder einzelne Accord

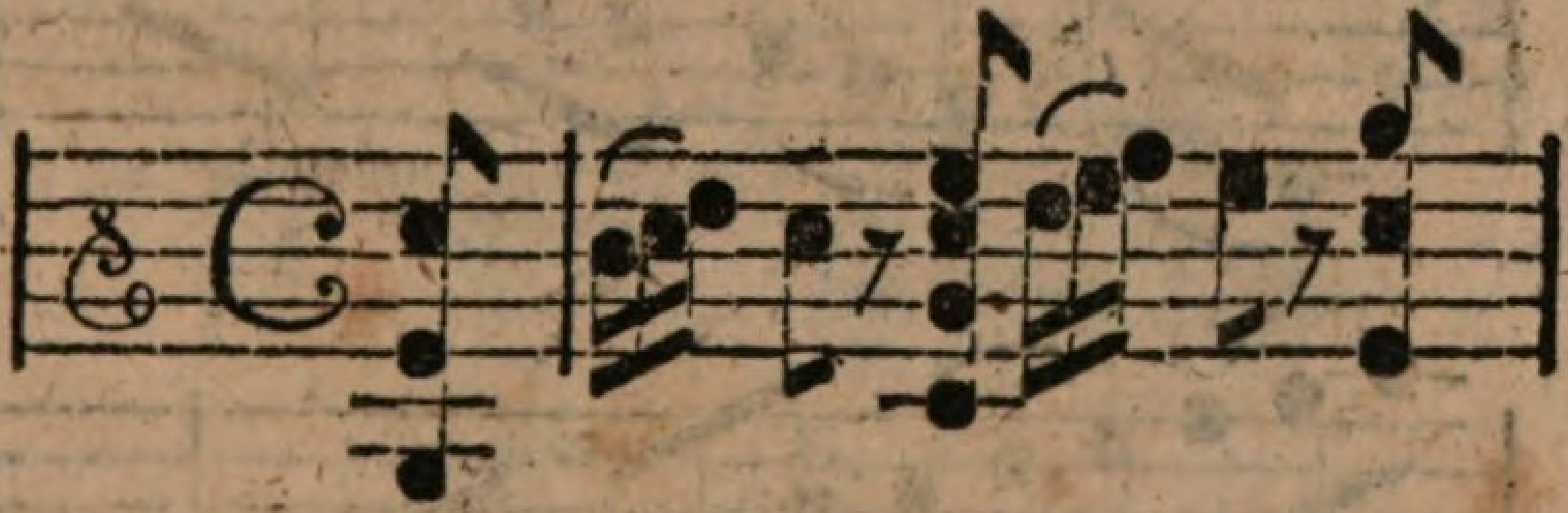


herunter gestrichen werden, weil er sonst zu scharf, wie abgerissen klingt. Selbst bey dem Fall, wo der Auftakt ein Accord ist, muß dieser hinunter gestrichen, drauf aber

man zugleich, daß die erste kurze Note, nach den übergesetzten Zeichen hinauf gestrichen, dahingegen die längere letzte Note des zweyten Takts hinuntergestrichen wird.

Der zweyte Period hebt sich mit einem Auftackte an, folglich kommt diesem der Aufstrich zum Anfange zu.

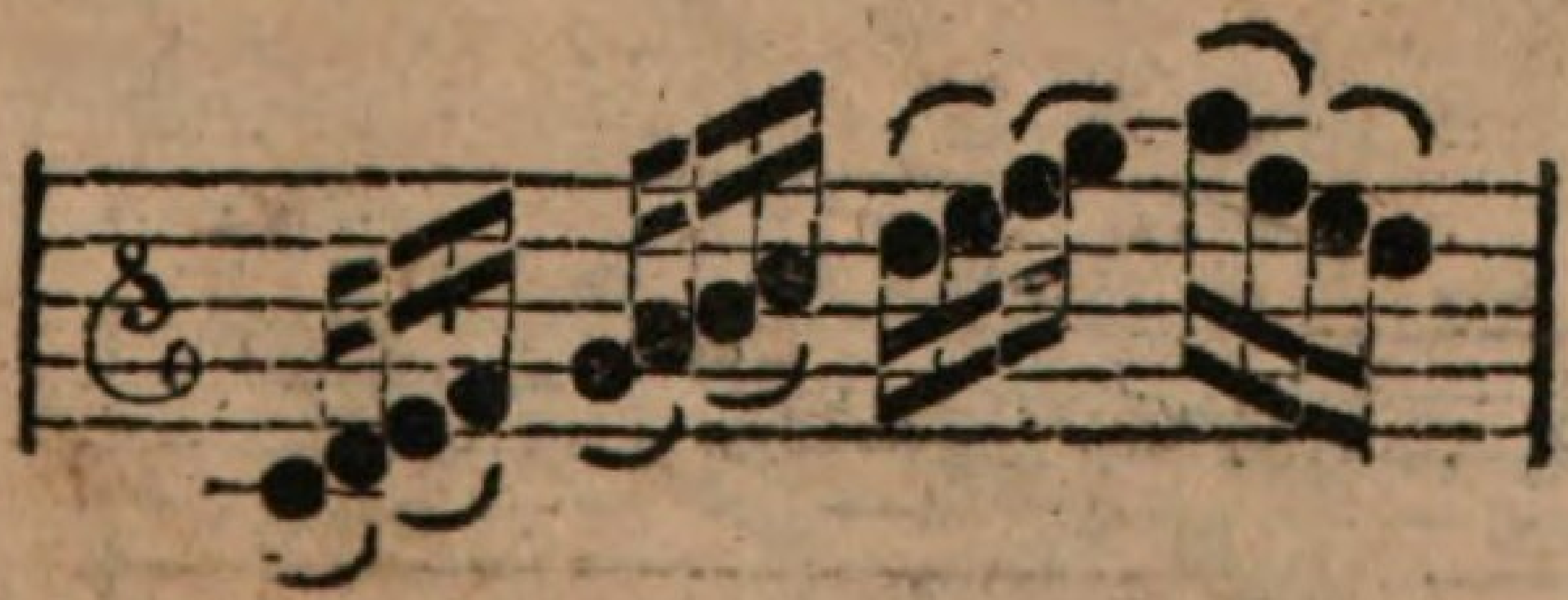
aber der Bogen abgesetzt und die folgende erste Note des Takts wieder hinunter gestrichen werden.



So ist bey dem Anwachsen und Abnehmen des Tons, wie wir weiter hin sehen werden, der Bogenstrich bestimmt, u. s. w.

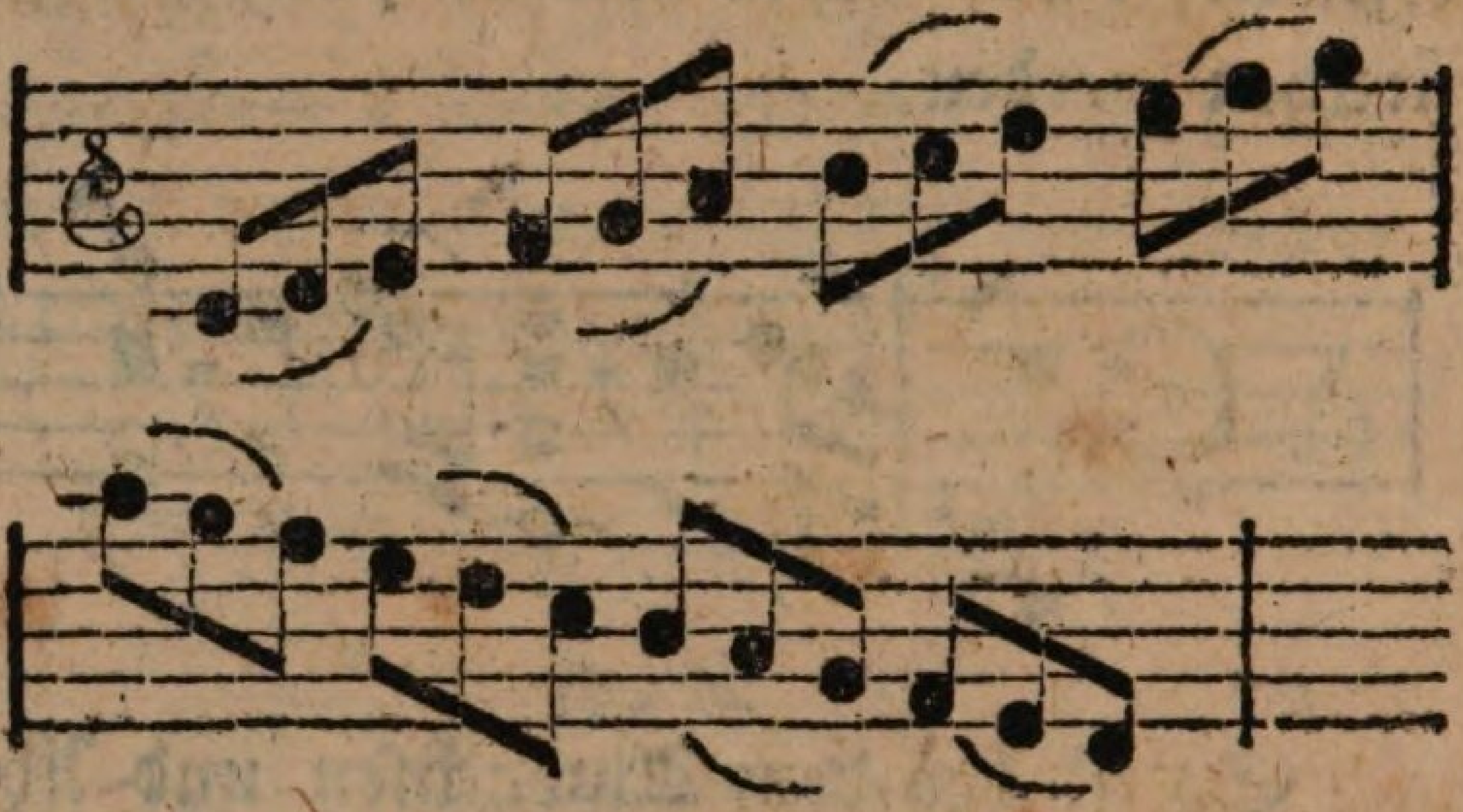
Zu einem gelenkigen Bogen ist nothwendig, daß man sich in allen verschiedenen Bogenstrichen übe.

Man nehme erst zwey Noten auf einen Strich,

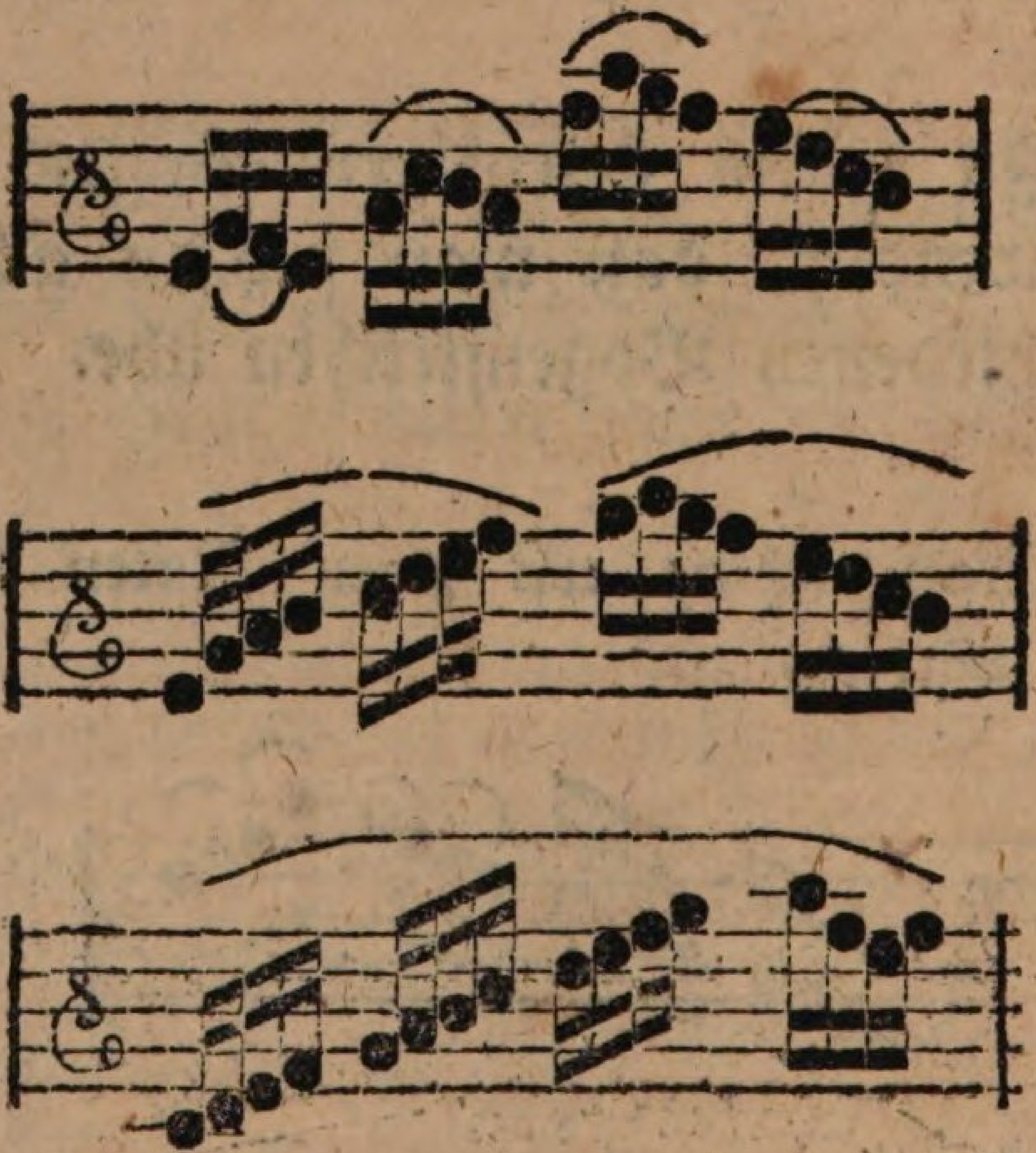


dann

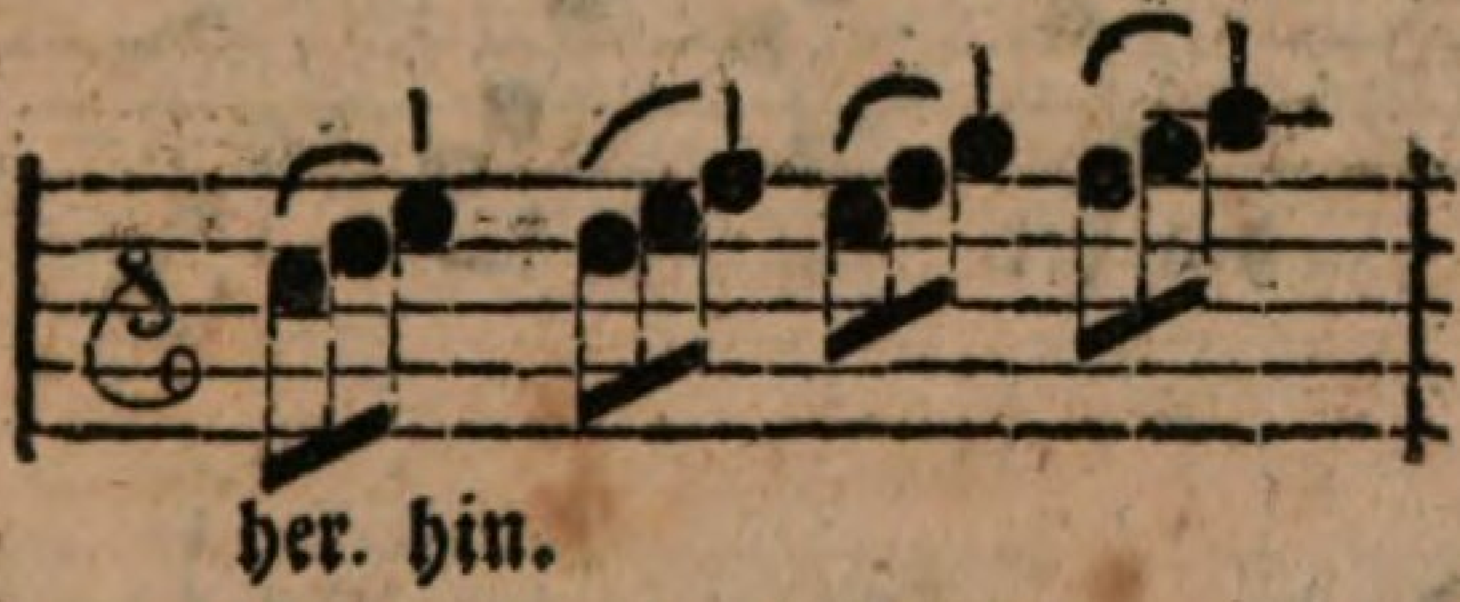
dann drey,



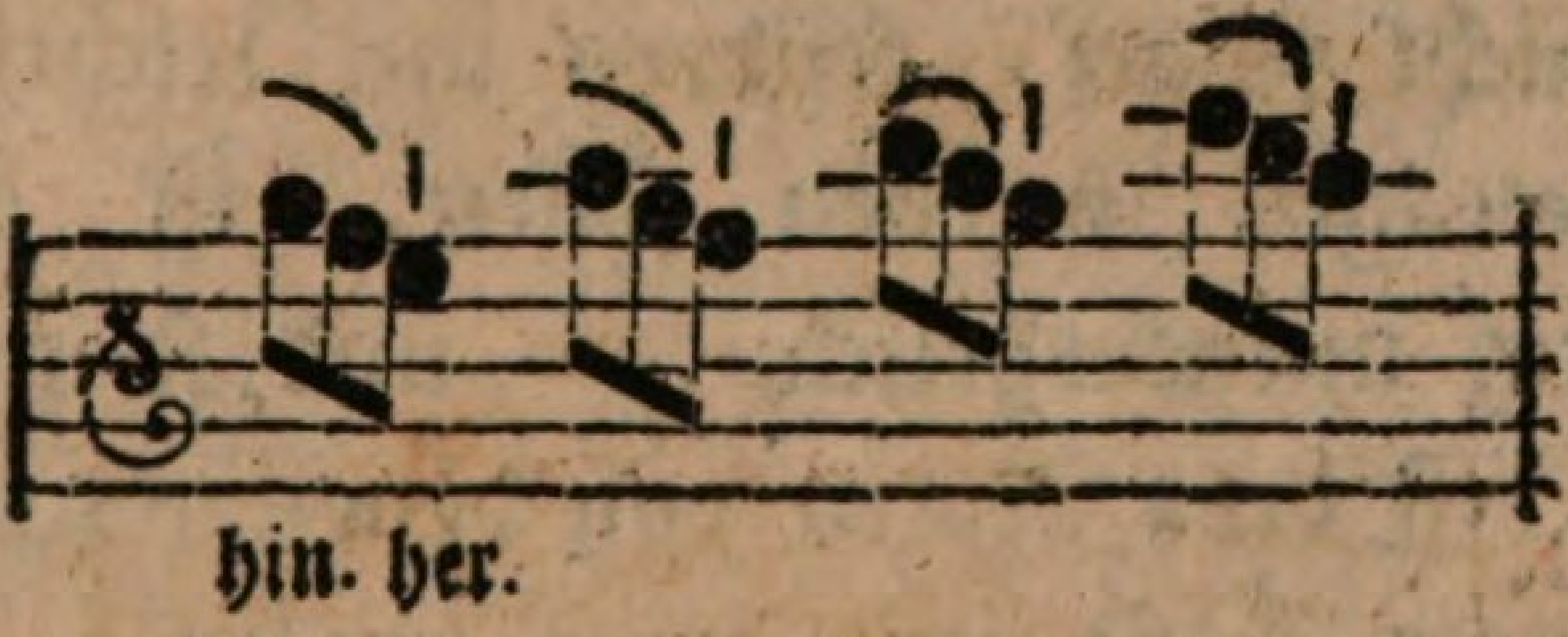
dann viere und mehrere,



dann schleife man die beyden ersten auf einen Herunterstrich und stoße den dritten hinauf

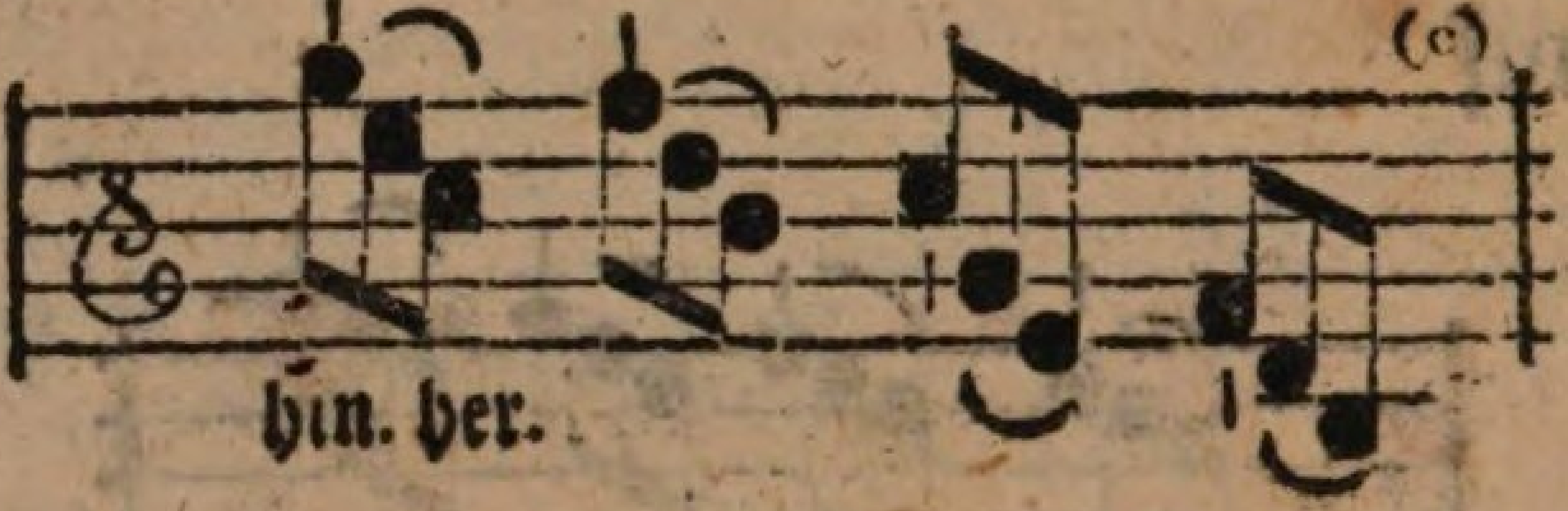


und wieder umgekehrt.



Dann stoße man den ersten herunter und die beyden letzten schleife man hinauf,

und umgekehrt.

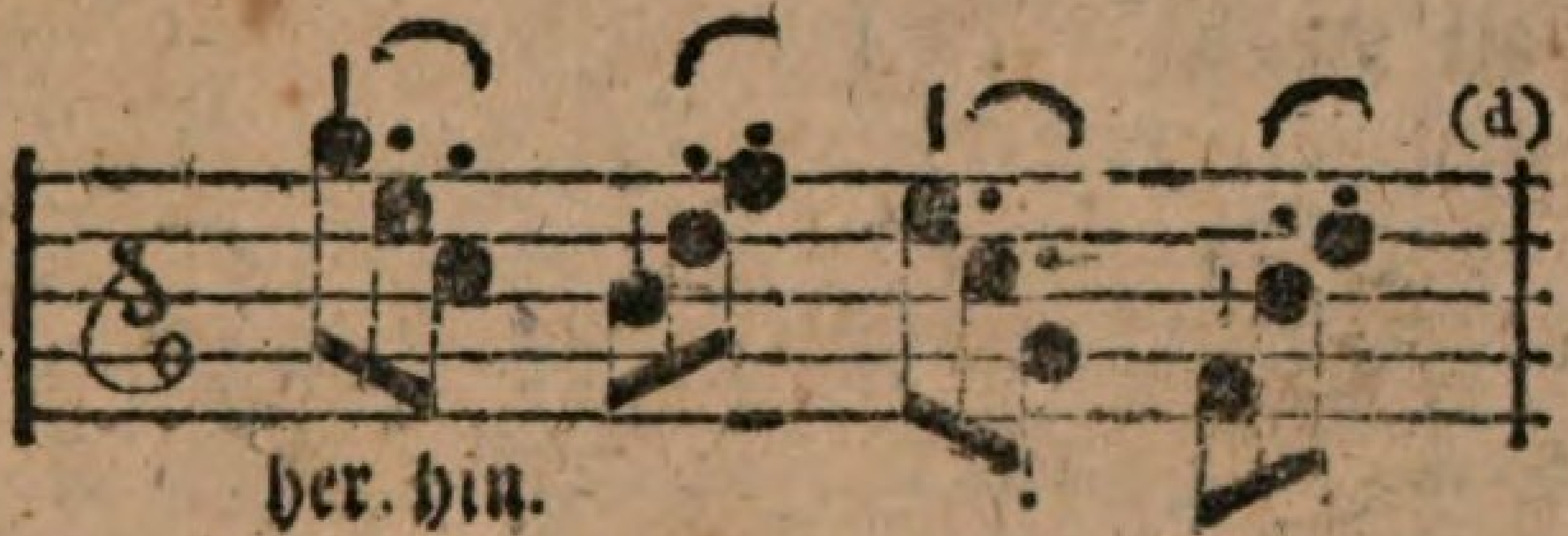


Dann gewöhne man sich mehr als eine Note auf einen Aufstrich kurz abzustoßen, — denn bey geschwinden Noten, die nicht scharf, sondern mit Leichtigkeit vorgetragen werden sollen, ist dieser Strich unentbehrlich, — und so nehme man erst drey Noten von denen man eine hinunter stößt und zwey hinauf. Zu diesem Bogenstrich muß man aber wenig Bogen nehmen, höchstens den achten Theil der ganzen Länge des Bogens, und zwar in der Gegend des dritten Vier-

theils

(c) Diese umgekehrte Bogenstriche nützen mehr zur Uebung des Bogens, ihn leicht und gleich zu machen, als man hernach häufigen Gebrauch davon macht.

theils des Bogens von der Hand ge= rechnet.

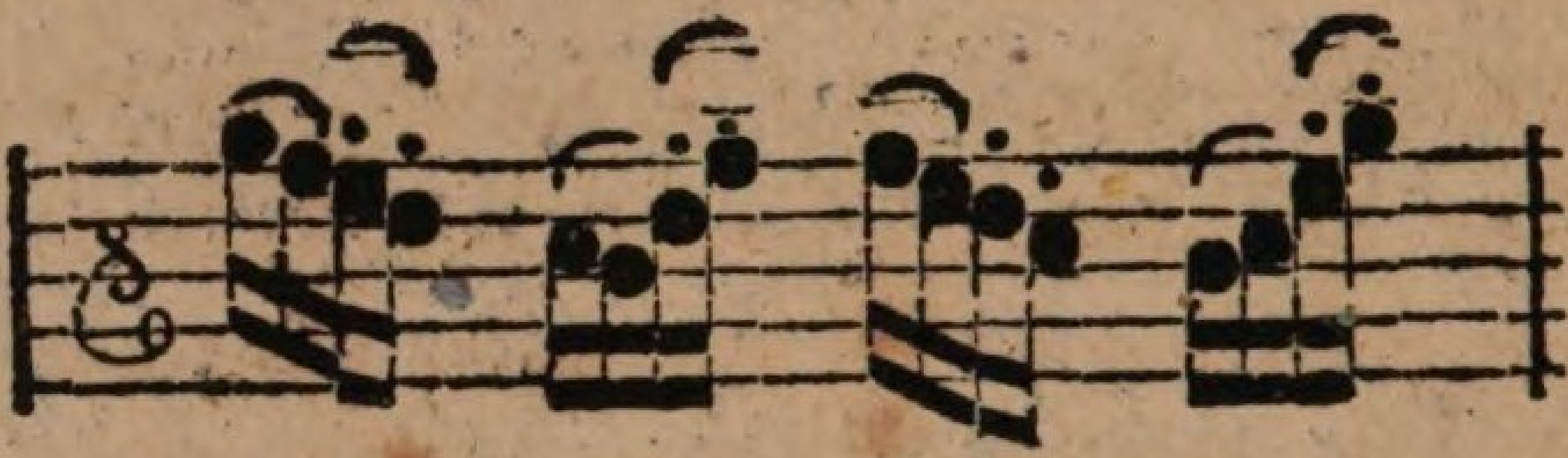


Der Herunterstrich muß hiebey nicht länger seyn, als die Hälfte des Hinauf= strichs, um den Noten völlige Gleichheit zu geben, wodurch eine ganze Reihe von Noten das Ansehen bekommen kann, als wenn sie auf die geschickteste Art alle auf einen Aufstrich gemacht würden, welches weit schwerer und der Hand nachtheilig ist, indem dieses eine etwas steife Hand erfordert, und ihr dadurch die Gelenkig= keit benimmt.

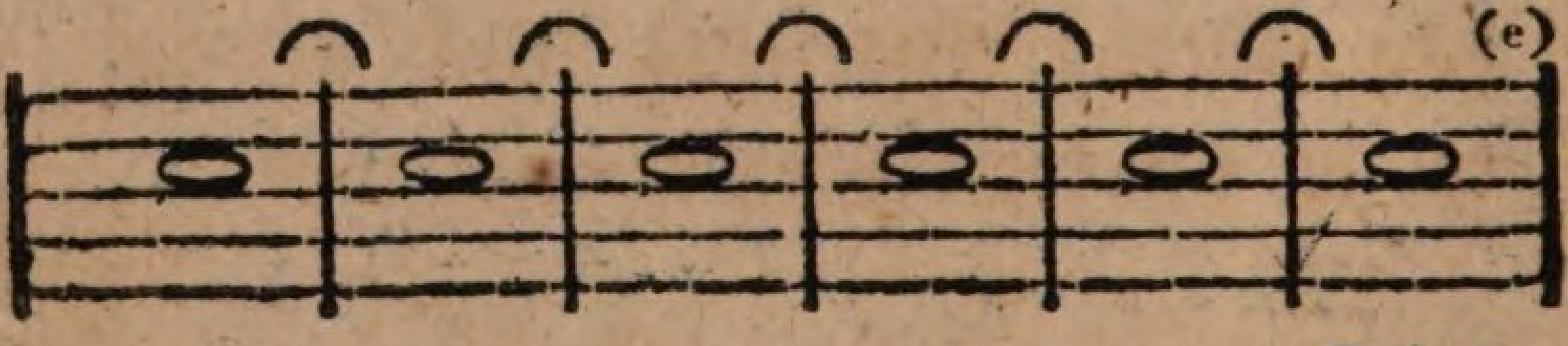
Diese Uebung mache man hernach auch mit vier Noten, indem man zwey herunter und zwey hinauf nimmt, wobey der Herabstrich so lang seyn muß als der Hinauf=

(d) Auch diesen Strich kann man zur Uebung umkehren.

Hinaufstrich, jedoch aber nicht über den achten Theil des Bogens höchstens ausmachen muß.



Zu der Gelenksamkeit des Bogens gehört noch vorzüglich das Vermögen zwey auf einander folgende Bogenstriche so zu verbinden, daß es der Zuhörer nicht merkt.



(e)

Dieses

(e) Da man in langsamer Bewegung wohl nicht diese sechs Takte, ohnerachtet sie zusammen gezogen sind, auf einen Strich machen kann, so muß man da, wo der erste Bogenstrich zu Ende ist, so unmerklich wie möglich, mit einem andern Bogenstrich abwechseln.

Dieses unmerkliche Verwechseln des Bogens ist auch zum rechten Vortrage der Choräle nothwendig, die man sehr fehlerhaft stoßweise vorzutragen pflegt, welches

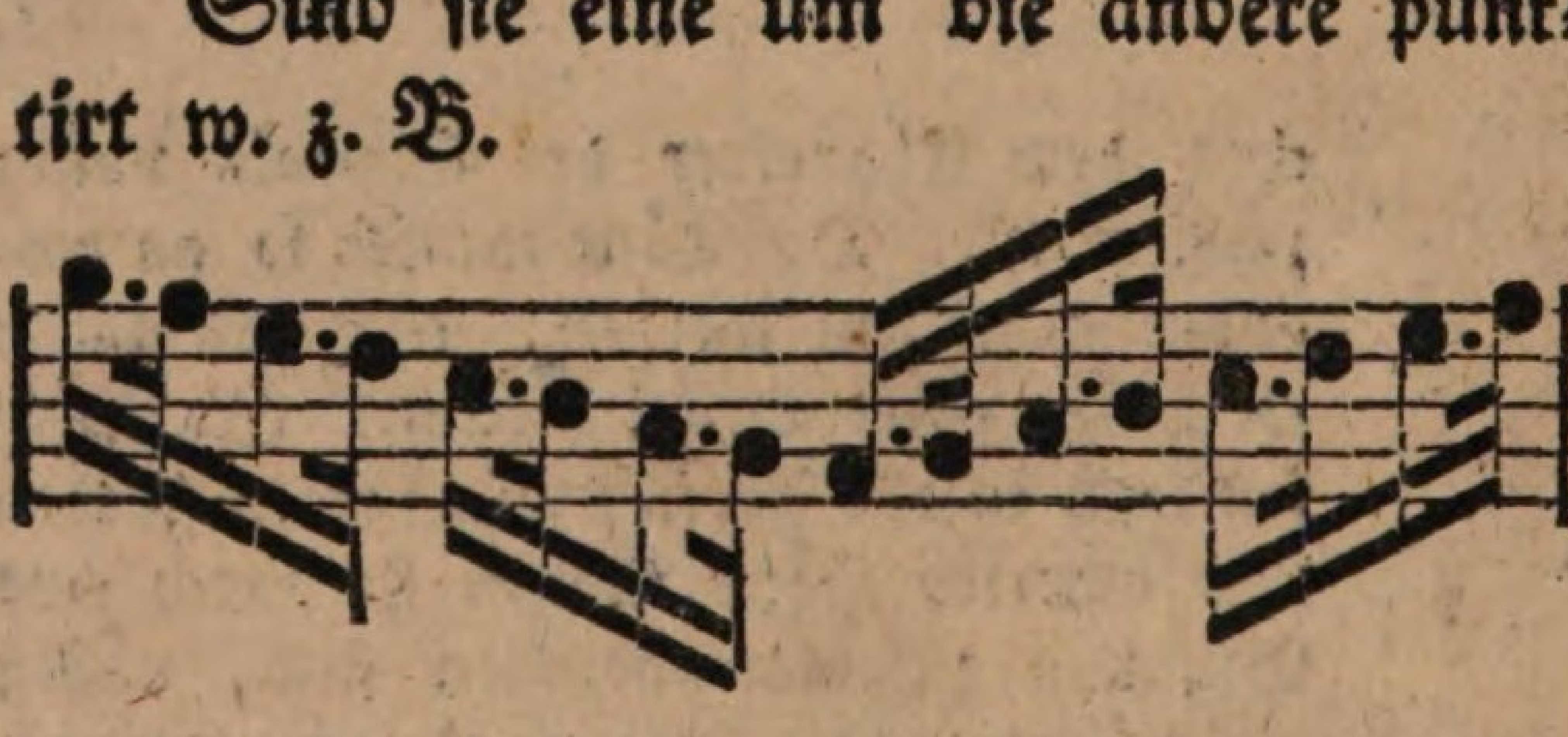
Dieses Wechseln eines Aufstrichs mit einem Hinabstrich oder umgekehrt geschiehet am besten bey dem fortissime oder pianissime, und zwar bey jenem mit dem untersten Ende des Bogens bey diesem aber mit der Spitze. Jedoch muß ein guter Ripienist es in allen Graden der Stärke machen können. Er hats oft nöthig. Oft findet er einen Ton acht, zwölf und mehrere Takte durch zusammengezogen, und es thut eine sehr üble Wirkung, wenn zwischen ein eingesetzt wird, und zwar von verschiedenen verschiedentlich eingesetzt, und oft just da, wo es am wenigsten erlaubt war.

ches dem Charakter des Chorals völlig zuwider ist. Die Töne müssen so an einander gehangen werden, daß das ganze Orchestre einer Orgel gleicht. So müssen auch in alle Arten von Sachen Noten von einerley Höhe, wenn sie durch eine Bindung zusammengezogen sind, völlig gleich, wie eine Note gehalten werden, und nicht bey der zweyten Note einen besonderen Druck bekommen.

Auch gehört noch zur Gelenksamkeit des Bogens das Vermögen, mit solchem von einer Saite auf die andere zu gehen, ohne daß es das Ohr des Zuhörers bemerkt. Hiezu ist nothwendig, daß der Finger von der vorhergehenden Note so lange liegen bleibt, biß die andere schon gehört wird, und daß der Bogen sich allmählich zur andern Saite neigt, so, daß er auf einen unmerklichen Augenblick fast noch auf beyden Saiten zugleich ist.

Die punktirten Noten erfordern einen genauen und bestimmten Vortrag.

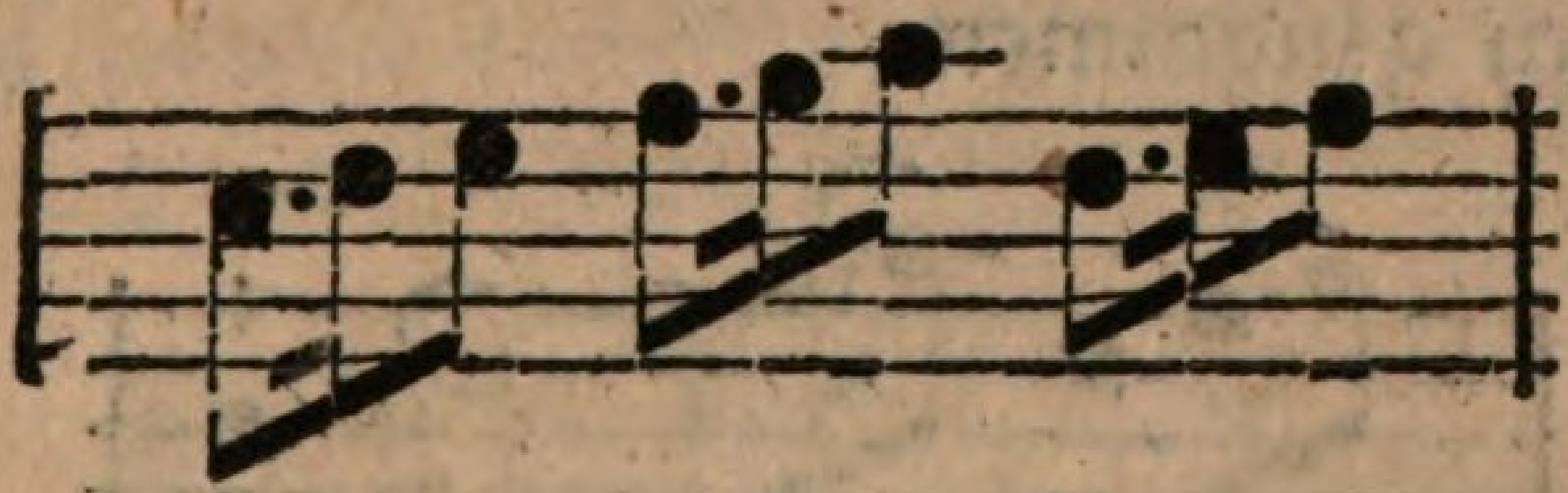
Sind sie eine um die andere punktirt w. z. B.



so hat man dabey nur besonders zu merken, daß die verkürzte Note so kurz als möglich

möglich vorgetragen werden muß, um der längeren destomehr Gewicht zu geben. Der längeren einen besonderen Druck des Bogens zu geben, ist überflüßig, da der Bogen schon von der vorhergegangenen kurzen Note, mit Gewicht auf sie fällt.

Folgende Noten aber



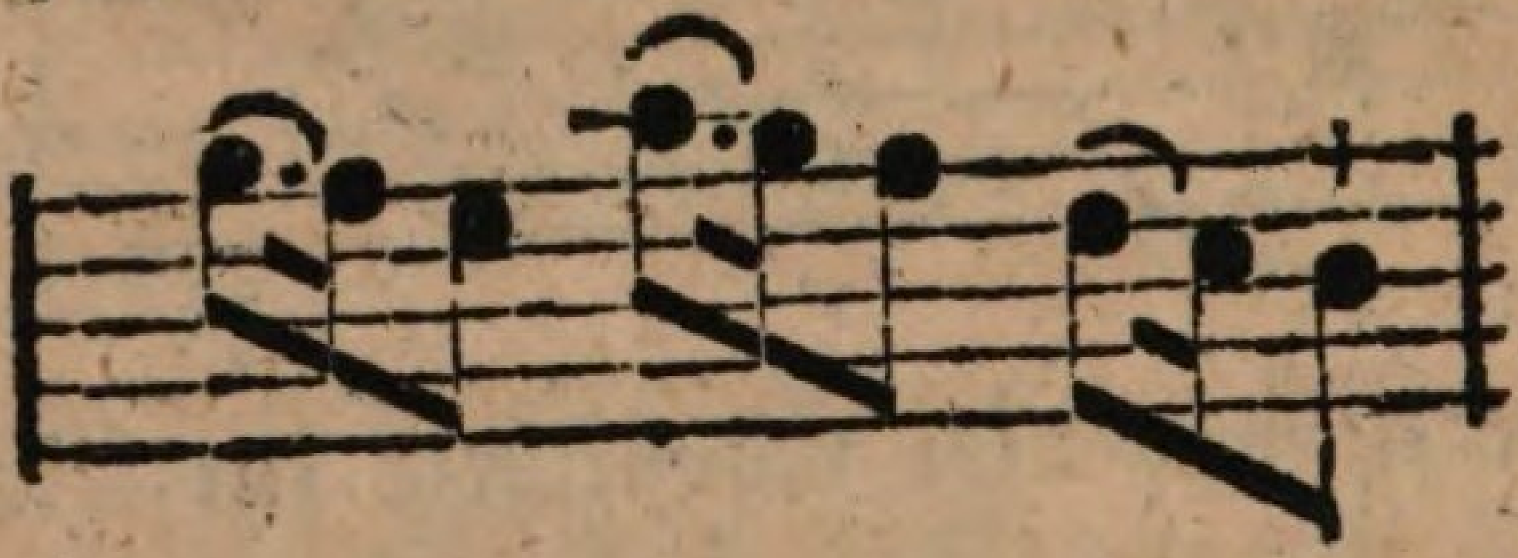
erfordern sehr viel Gleichheit im Bogenstrich. Wenn sie alle gestoßen werden sollen, so kommt die vierte, die ein eben so starkes Gewicht haben soll, als die erste auf einen Aufstrich. Man muß also sehr viel Gleichheit im Hinauf- und Herunterstrich haben, um den Noten dennoch ihren gehörigen Nachdruck zu geben.

Bey ganz langsamer Bewegung, in einem Stücke, das einen trotzigen Charakter hat, kann man auch bey der dritten Note, die ein Herunterstrich ist, absetzen, und die Vierte wieder herunter nehmen,

 daben

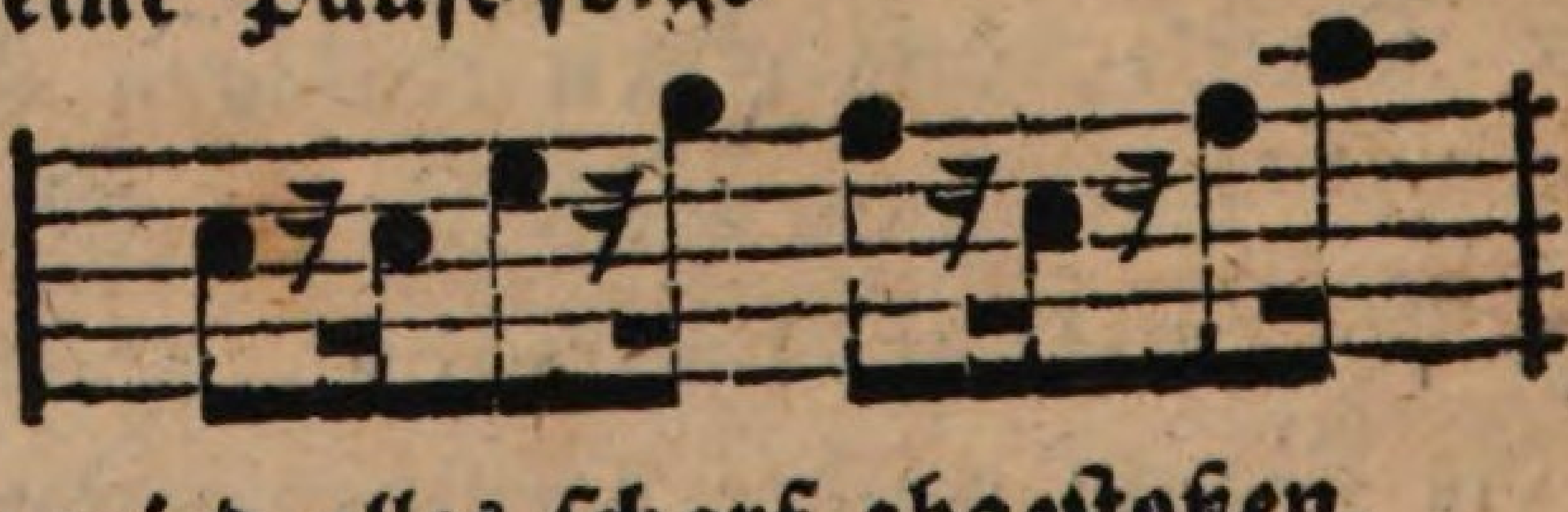
daben muß man aber die Vorsicht gebrauchen, daß man den dritten Strich nicht lang ausstreicht, damit man nicht nöthig hat mit dem Bogen erst eine Weile durch die Luft zu streichen, um wieder zu einem Herunterstrich zu kommen.

Werden die beyden ersten auf einen Strich genommen



so muß man die dritte nicht scharf abstossen, es sey dann, daß ein Strich drüber stände wie bey dem letzten Beyspiele.

Die Note mit dem Punkte muß bey jeder dieser punktirten Noten ganz bis zu Ende ihrer Geltung gehalten werden, und unterscheidet sich dadurch von der Note, der eine Pause folgt

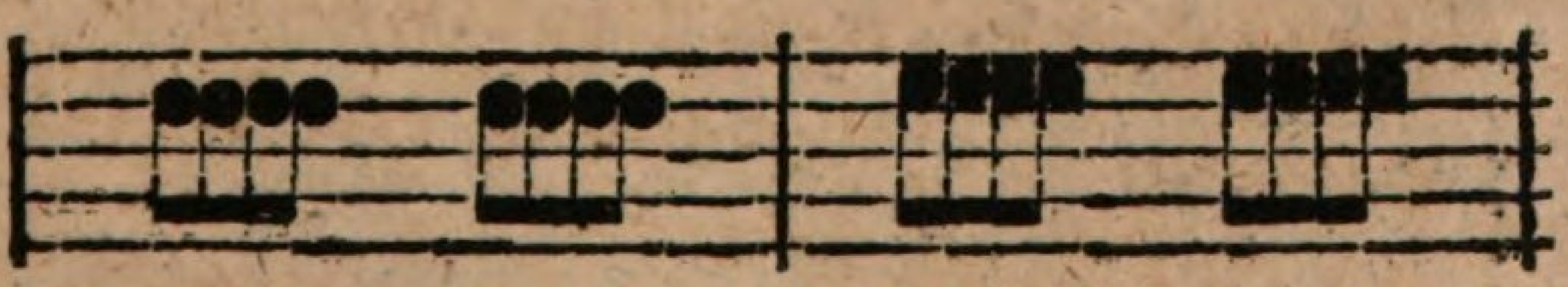


Hier wird alles scharf abgestoßen.

Bey Fugen hat der Bogen auch einen besonderen Charakter. Bey langen Noten muß der Bogen etwas stärker eingesetzt werden, und es ist hier ein gewisses schwaches Marquiren der Noten nothwendig, um die Deutlichkeit im Vortrage zu erhalten. Dieses wird desto mehr nothwendig, je vielstimmiger die Fuge ist. Besonders muß das Thema, so oft es von neuem eintritt, mit einem gewissen Druck des Bogens herausgehoben werden.

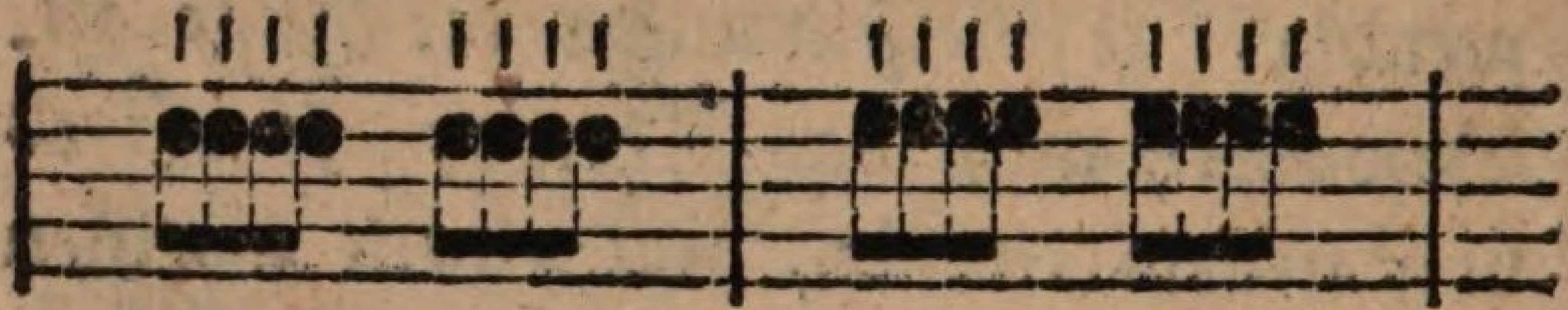
Die kurzen Noten in der Fuge müssen scharf gestoßen werden, und die Bindungen von einem Takte in den andern, müssen etwas marquiret werden, um alle Verwirrung unter den Spielenden zu verhüten.

Bey denen aufeinander folgenden, kurzen, begleitenden Noten

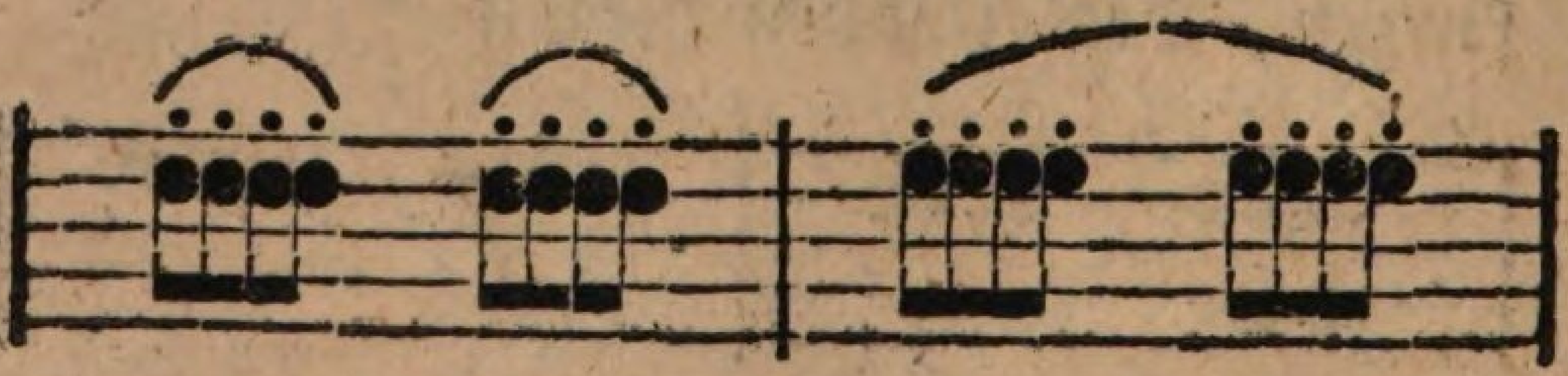


hat man zu merken, daß, wenn sie so ohne Zeichen stehen, wie hier, sie kurz

aber nicht scharf gespielt werden, das heißt, der Bogen bleibt, nachdem die Note kurz angestrichen ist, auf der Saite ruhen, soll der Bogen aber ganz von den Saiten abgehoben werden, so muß erst das gewöhnliche Zeichen zum Stoßen dabey stehen.



Man hat noch eine Art diese Noten vorzutragen, welches die sanfteste ist, nemlich, man nimmt viele Noten auf einen Strich, ohne sie doch ganz an einander zu hängen, es bleibt zwischen jeder Note eine kleine Ruhe im Bogen. Man bezeichnet es so, und der Componist deutet zugleich an, wie viel Noten er dabey auf einen Strich haben will.



Man muß sich für das völlige Zusammenziehen dieser Noten, oder das soge-

nannte

nannte Schleppen sehr hüten, weil dadurch der Gesang der Hauptstimme verdunkelt wird.

Der verschiedene Charakter der Stücke erfordert auch verschiedenen Bogenstrich.

So ist der Bogenstrich im Adagio sehr verschieden von dem im Allegro, und unterscheidet sich hauptsächlich dadurch, daß jener mehr auf den Saiten ruhen bleibt, als der im Allegro.

Nichts als eine Pause muß im Adagio den Bogen ganz von den Saiten bringen.

Selbst bey den Noten die mit einem Strich (ı) zum Abstoßen bezeichnet, selbst bey den Abzügen, muß er im Adagio nicht völlig von den Saiten kommen, sondern mit einem Achttheile der Haare wenigstens darauf ruhen bleiben.

Sollen aber dennoch bey einer völlig contrastirenden Stelle einige Noten im Adagio ganz scharf abgestoßen werden, so thut der Componist wohl, wenn er

solches mit einem besonderen Zeichen, mit einem Wort, z. B. furioso (heftig) oder adirato (zornig) anzeiget.

Bey dem Andante muß der Bogen die Leichtigkeit des Allegrobogens haben, ohne seine Schärfe, und in den Abzügen ohne seine Schnelligkeit. Zu geschwinden Noten im Andante thut der oben erwähnte Bogenstrich, wo zwey Noten hinauf kurz abgestossen werden, sehr gute Wirkung.

Eben so auch beym Allegretto: nur bekommt der Bogen hier schon etwas mehr Lebhaftigkeit und zuweilen auch schon etwas Schärfe.

Bey dem Allegro aber ist endlich die Schärfe des Bogens in gestoßenen Noten, und die Schnelligkeit in den Abzügen höchst nothwendig.

Die verstärkte Ueberschrift wie z. B. Allegro di molto, Allegro assai, Presto Prestissimo, geht blos auf die Bewegung und verändert im Charakter des Bogenstrichs nichts. Hiezu muß der Ueberschrift

schrift eine Benennung beygefügt werden, die den Charakter des Stücks bestimmt. Allegro e con brio, Allegro e con spirito, con fuoco, resoluto u. s. w.

Eben so auch machen die Ueberschriften, die die Geschwindigkeit des Allegro's vermindern, wie z. B. Allegro mà non troppo, non tanto, moderato u. s. w. keinen Unterschied in dem Charakter des Bogens, sondern gehen blos auf die Bewegung. Steht aber cantabile, dolce oder sonst eine Benennung die den Charakter des Stücks näher bestimmt, so bezieht sich das auf den Bogen, und dieser muß sanfter und aneinanderhängender gehen.

Eben so zeigen sich bey den langsamen Sätzen die Ueberschriften maestoso, affettuoso, mesto, grave, an, daß die längeren Bogenstriche einen stärkeren, ausdrückendern Accent erhalten sollen, und dann müssen die Noten vor den Pausen nicht kurz abgezogen werden, sondern sich nur allmählich verlieren.

Ich

Ich will mich hier nicht weiter ins Detail einlassen, und verweise den Leser bis zu weiterer Ausführung dieses Capitels auf Mozards Violinschule und auf Quanzens Anweisung die Flöte zu spielen, wo er im XVII Hauptstücke besonders von den Ripien-Violinisten spricht. Man wird hier verschiedene gute Anmerkungen finden. Jedoch muß ich einen jeden dabey für das öftere Absetzen des Bogens warnen, welches in meinen Augen eben so fehlerhaft ist, als ichs für die erste Pflicht des Violinisten halte, dem Hinauf- und Herabstrich gleiche Bedeutung geben zu können.

Auch wäre es höchst fehlerhaft, wenn man das Marquiren der Noten — wovon Herr Quanz so viel sagt — jederzeit mit einem besonderen Druck des Bogens bemerken wollte. Es ist dieses weiter nichts, als das kleine Gewicht, was ein jeder der mit aufrichtigem Gefühl für den Takt spielt, schon von selbsten, ohne daran zu denken, der längeren Note giebt, was Kinder bey ihrer bunten Fiedel schon den

den Tönen geben, bey denen sie, sich selbst überlassen, mit dem Fuße niedertreten. Tritt der Junge falsch nieder, so muß er keine Musik lernen.

III.

Von der Fertigkeit und Sicherheit in der Fingersetzung.

Dieses ist ein vorzüglich wichtiger und am wenigsten gründlich behandelter Punkt. Der ganze Gesang des Instrumentalisten beruhet darauf. Für den Ripienisten ist er doppelt wichtig; nicht des Pfeifens in der Höhe wegen, sondern wegen der Gleichheit eines ganzen Orchesters. Wer nicht ehe die Hand verrücken will, als bis er hohe, vielfach unter den Kopf gestrichene Noten sieht, der wird nie sangbar spielen. Hier ist die Hauptregel aus der so viele andere hergeleitet werden können.

Die Noten, die auf Einen Bogenstrich kommen sollen, müssen auch

so

so viel als möglich auf einer Saite gegriffen werden.

Ich sage, so viel als möglich, denn es giebt Fälle, wo es ohne die allergrößte Schwierigkeit nicht geschehen kann.

Es ist dieses das für den Instrumentalisten, was der Athemzug bey dem Sänger ist. Eben so fehlerhaft es bey einem Sänger ist, wenn er zwischen zwey Tönen, die verbunden werden sollen, Athem holt, so ist es auch bey einem Instrumentalisten, wenn er diese Töne, die auf einen Bogenstrich kommen sollen, auf zwey Saiten nimmt, und also mit dem Bogen merklich von einer Saite auf die andere übergeht, wodurch ein kleiner leerer Zwischenraum entsteht, der die Verbindung der beyden Töne aufhebt.

Man sieht hieraus, wie sehr nachtheilig dieses dem Gesange ist. Aus jener Regel fließt auch die Regel von der blossen Saite, wenn sie nemlich blos und wenn sie verdeckt, das heißt mit dem kleinen Finger auf der nächsten Saite gegriffen werden muß.

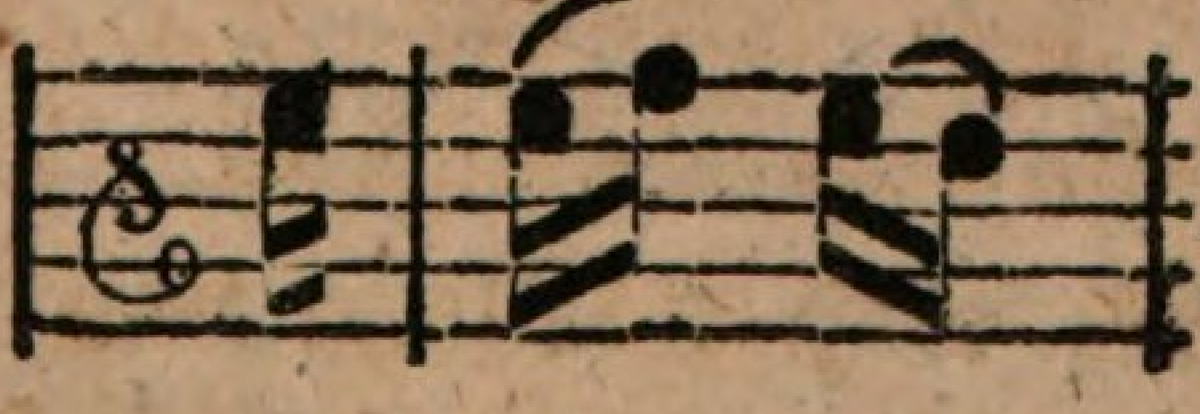
Wenn

Wenn das e z. B. mit einer Note auf Einen Strich kommen soll, die auch auf der e Saite gegriffen wird, so muß das e blos genommen, gehört es aber zu einer Note, die auf der a Saite gegriffen wird, so muß es verdeckt genommen werden.

Oft aber steht es für sich allein, und dann gilt folgende Regel:

Ist es eine kurze Note und soll sie scharf gestoßen werden, so nimmt man sie blos; ist es aber ein langer Ton, oder steht er auch nur in einer Folge sanfter Töne, so muß er verdeckt genommen werden.

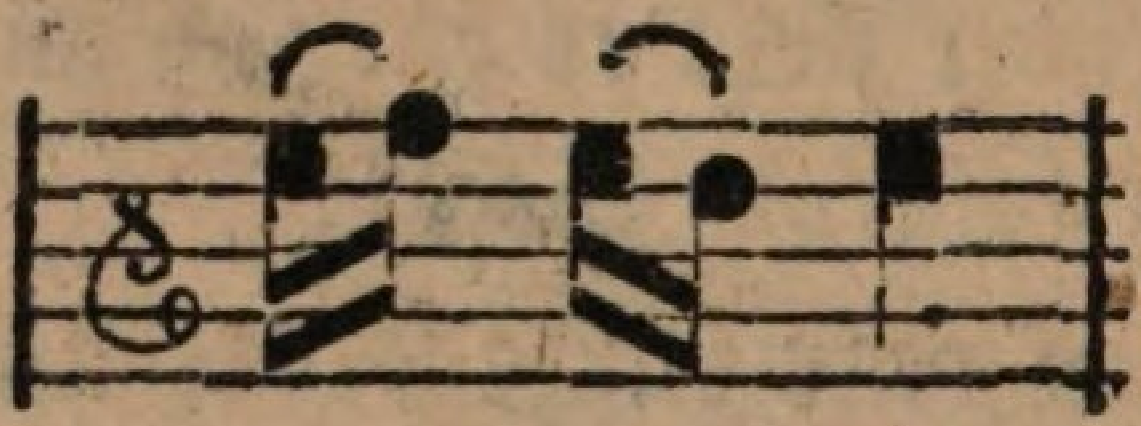
Hier hat man das vollständige Beyspiel zu dieser Regel.



Man nehme an, die Bewegung sey hurtig, — denn bey langsamer Bewegung muß man die Hand verrücken um sie alle verdeckt zu nehmen, — so wird man

man das erste e als eine kurze scharfe Note blos; das zweyte, welches zu f gehört, ebenfalls blos; das dritte e aber welches zu d gehört, mit dem kleinen Finger nehmen.

Nun setze man aber das erste e ganz hinten, als das zweyte Viertel des Takts,



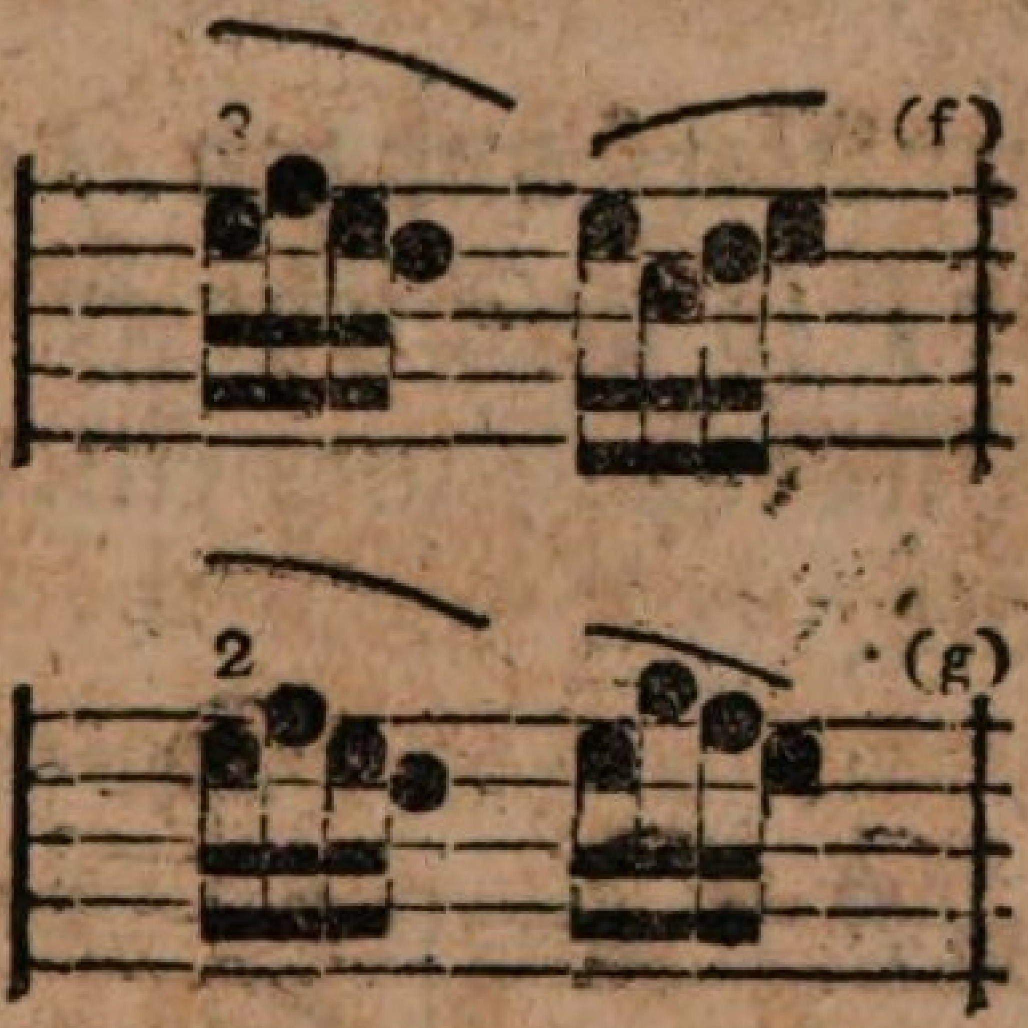
so wird dieses für sich alleinstehende lange e mit dem kleinen Finger genommen.

Nimmt man aber an, daß die Bewegung langsam ist, oder alle diese angeführten Töne auf einen Strich kommen sollen,

so muß die Hand verrückt werden, und sie müssen alle auf der a Saite genommen werden. Aus der Folge oder aus dem Vorhergegangenen aber sieht man ein, ob das e mit dem dritten oder mit

dem

dem zweyten Finger genommen werden soll.



Alles dieses geschwinde zu übersehen und es rein auszuüben, darinnen besteht die Fertigkeit und Sicherheit der Fingersetzung.

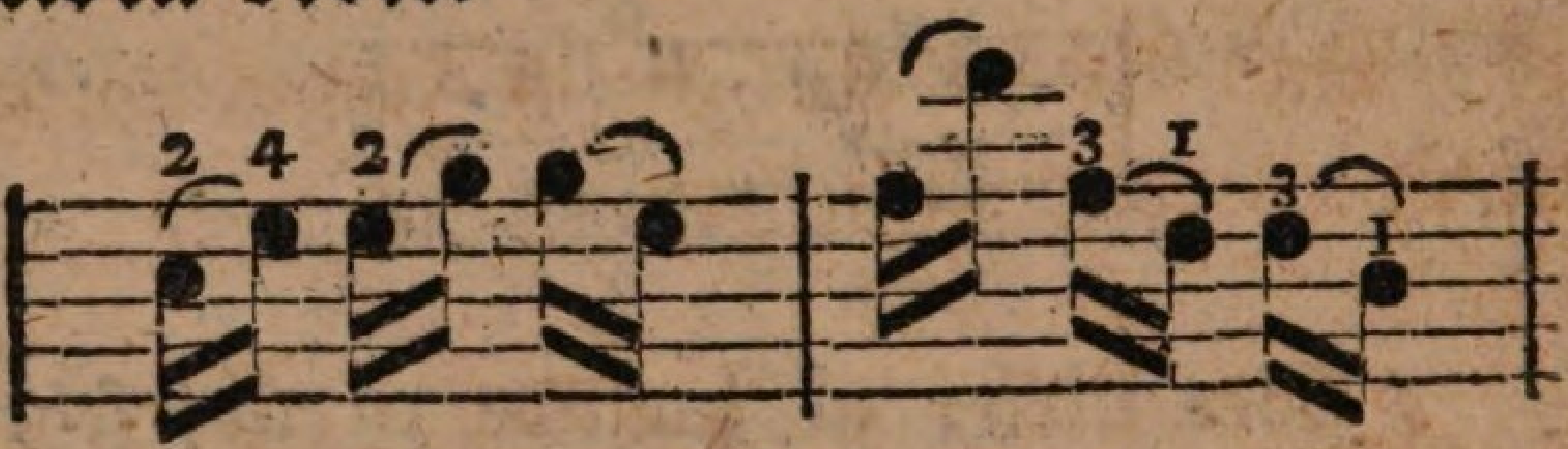
Die vollkommene Sicherheit beruhet vorzüglich darauf, daß man die Versezungen auf die bequemste Art, am bequemsten

(f) Hier wird das e mit dem dritten Finger genommen, weil das darauf folgende c wieder mit Noten in Verbindung steht, die auf der a Saite gegriffen werden sollen.

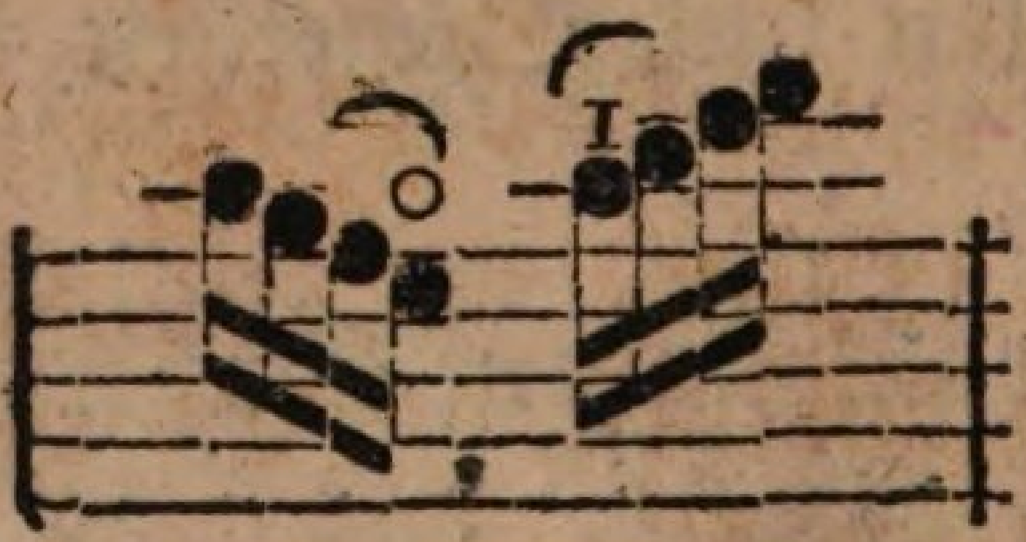
(g) Hier wird das e mit dem zweyten Finger gegriffen, weil g in Verbindung mit andern auf der a Saite zu greiffenden Noten folgt.

quemsten Orte macht. Hiezu kann folgende Regel dienen.

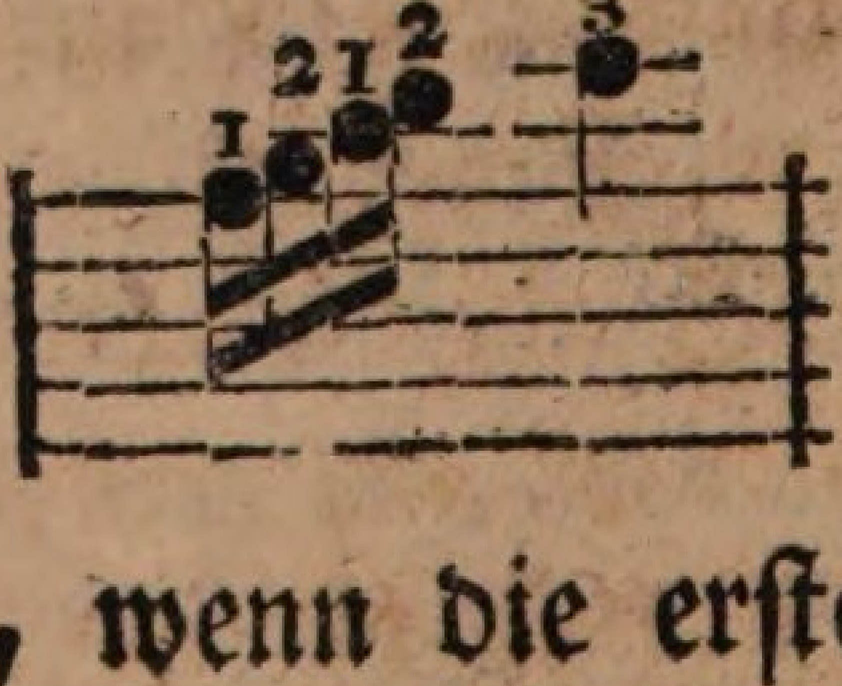
Wenn Versetzungen der Finger nöthig sind, so geschieht es am besten bey der Wiederhohlung einer und derselben Note.



oder nach einer bloßen Saite,

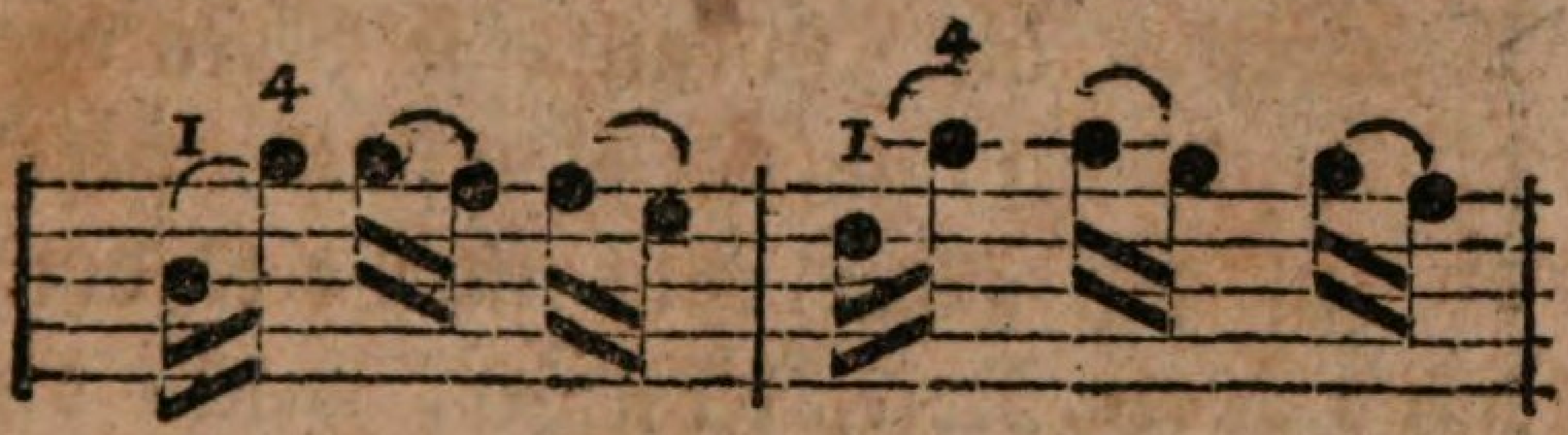


oder endlich bey zwey Noten, die auf einer Saite gegriffen werden, und auf ähnliche Art fortschreiten,

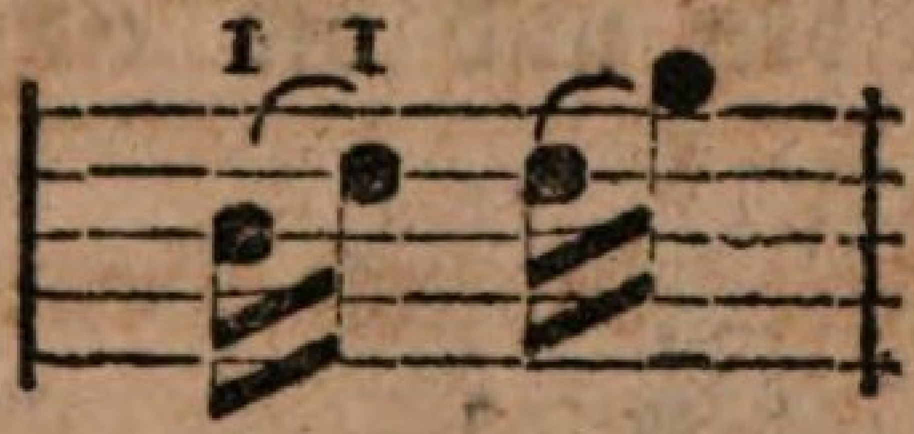


oder auch, wenn die erstere mit dem ersten Finger gegriffen wird, und die

drauf folgende Note mit dem kleinen Finger genommen werden kann.

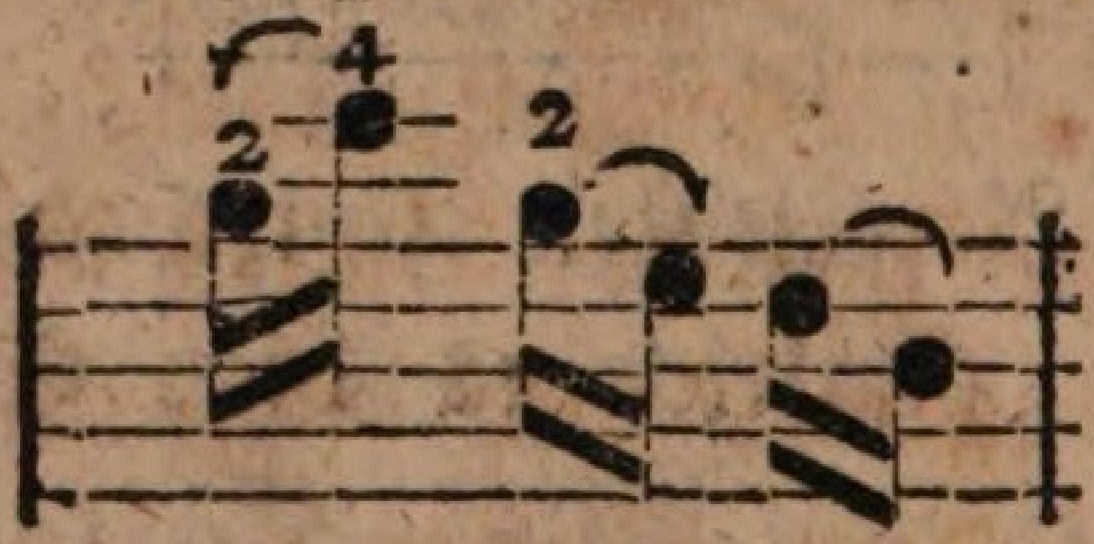


Das Rücken mit einem Finger durch verſchiedene Aplicaturen



iſt dem Ripieniſten ſchlechterdings zu verbieten, obgleich es dem Soloſpieler zuweilen erlaubt iſt. Es gehört ſehr viel Delicateſſe dazu, um es einem feinen Ohr erträglich zu machen; wie es die mehreſten Violiniſten machen, drückt es die Seufzer eines verzweifelnden Katers unter der Thürſchwelle ſeiner harthörigen Geliebten, vollkommen aus. Aber auch auf die allerbeſte Weiſe könte man es nicht von zweyen zugleich vertragen, es iſt alſo für den Ripieniſten aus doppelten Urſachen unerlaubt.

Das Ausspannen der linken Hand ist noch ein Vortheil, der von großer Wichtigkeit ist. Wenn eine Note über die Applicatur, in der man liegt, gehet, die für sich allein ohne in Verbindung mit anderen Noten da stehet, welche das Rücken der Hand nothwendig machen, so thut man wohl, in der vorigen Lage zu bleiben und die eine Note nur auszuspannen.



Dieses wird aber vielen sehr sauer, die schon mit Mühe die eigentlich bloßen Saiten verdeckt nehmen, und ich muß ihnen deshalb sagen, worauf dieses beruht, und wodurch sie es sich leichte machen können.

Die mehresten Violinisten haben die Gewohnheit, den Daumen der linken Hand zu weit zurück, nemlich gerade über den ersten Finger oder wohl noch weiter

zurück

zurück zu halten: dieses ist falsch. Der Daumen muß dem zweyten Finger gegen über gehalten werden, und die Hand so einwärts gebogen werden, daß der erste Finger eben so viel zurücke geht, als der dritte vorgerückt wird, dadurch werden alle vier Finger gleich lang, und der vierte Finger bestreitet mit Bequemlichkeit zwey Töne über die Lage in der man sich befindet.

Aus dieser Biegung der Hand entsteht noch ein Vortheil, indem der Ballen an das Ende des Halses der Violine zu ruhen kömmt, und dadurch die Violine, nach dem Körper zu, angedrückt wird, diese folglich nicht ängstlich fest mit dem Kinne oder gar mit der linken Hand gehalten werden darf. Das erste giebt ein übles Ansehen, und hindert dem Gesichte, das zweyte benimmt der Hand die Gelenkigkeit und macht außer den steifen Fingern, noch das öftere Rücken der Hand schwer.

Die Anwendung aller dieser Regeln und Vortheile ist aber bey den Stücken

 einiger

einiger Componisten nicht hinlänglich, um sangbar zu spielen — und aus diesem Gesichtspunkte erkennt man am besten, ob ein Componist die Instrumente versteht oder nicht — man muß sich also zugleich bemühen, mit dem Bogen von einer Saite zur andern so übergehen zu können, daß es der Zuhörer wenig oder gar nicht merke.

Völlig wird es niemals hiedurch ersetzt, und der Componist thut also für sich und für den Spieler wohl, wenn er dieses bey seiner Arbeit beständig vor Augen hat.

IV.

Von den Verzierungszeichen und Vorschlägen.

Man bedienet sich für Ripienstimmen noch nicht alle die verschiedenen Verzierungszeichen, die für Instrumentalisten als Solospieler festgesetzt und zum Theil allgemein bekannt sind, entweder, weil in Ripien-

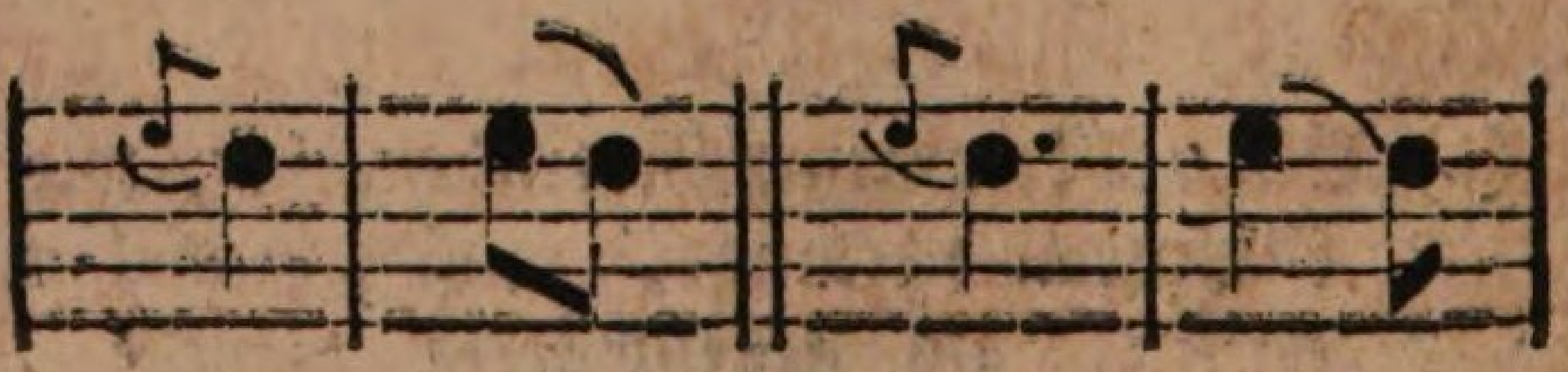
Ripienstimmen solche Feinheiten selten für nöthig erachtet werden, oder weil man noch zu wenig Zutrauen in ein ganzes Orchester setzt, zu glauben, daß ihnen allen die Zeichen bekannt seyn sollten, daß sie sie alle begriffen haben sollten, und daß sie sie alle mit gleicher Nettigkeit vorzutragen im Stande wären.

Man schreibt also größtentheils die feineren Verzierungen in Noten aus, wodurch aber das Auge zu sehr beschweret wird, und wobey immer Gefahr für die Weisklugheit oder Dummheit des Copisten statt findet. Denn seitdem Rousseau nicht mehr Noten schreibt, möchte wohl unter den Copisten eben so schwer ein vollkommener Notenschreiber (h) gefunden werden, als gegenwärtig ein Apollo unter den Hirten.

(h) Ein vollkommener Notenschreiber, wie ihn Rousseau verlangt, muß zehnmal mehr wissen, als gegenwärtig manche zehn Componisten zusammengenommen wissen.

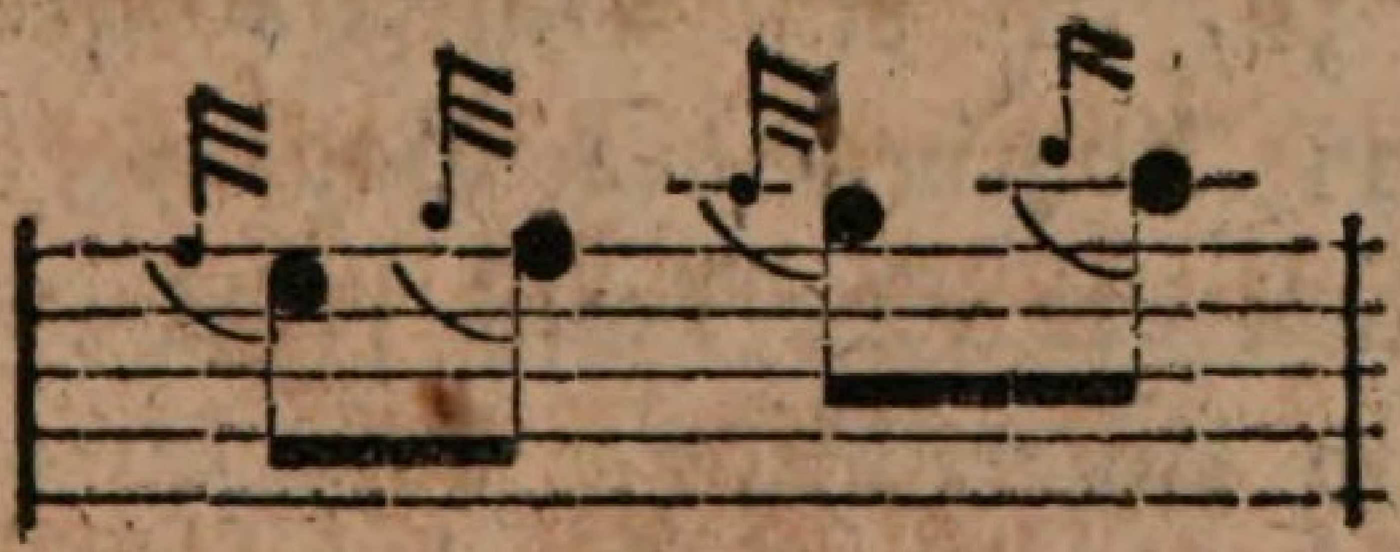
In Bachischen Ripienstimmen finde ich indessen auch die Zeichen der verschiedenen Triller der Doppelschläge und Mordenten, und da ich selbst willens bin, mir dieser künftig in meinen Sachen zu bedienen, so will ich sie hier mit den übrigen kürzlich erklären, ohne erst ihrer so oft bewiesenen Nützlichkeit und Nothwendigkeit zu erwähnen, oder die beste Art ihrer Anwendung zu zeigen, welches in Bachs wahre Art das Clavier zu spielen, ganz ausführlich geschehen ist. Nach welchem Werke ich mir auch in folgenden Erklärungen vorzüglich richten, und nur noch die besondern Regeln für die Violinisten hinzu fügen werde.

Der Vorschlag gilt vor einer Note von gleichen Theilen die Hälfte der Note, bey einer von ungleichen Theilen aber zwey Drittheile.



Da hierinnen der Ausdruck zuweilen Ausnahmen verursacht, daß nemlich der Vorschlag über oder unter seiner gewöhnlichen Dauer gilt, so wäre es besser um allen Irrthum hierinnen zu verhüten, die Componisten bestimmten immer die Geltung des Vorschlages genau.

Es giebt auch noch Vorschläge von ganz kurzer Dauer, die man den Noten anhängt, ohne daß diese etwas von ihrer Geltung zu verlieren scheinen, diese bezeichnet man gemeinhin dadurch, daß man sie zwey- dreymal schwänzt,



dahingegen die erstern gemeinhin als kleine Achtelnoten geschrieben werden.

Der Vorschlag von bestimmter Dauer bekommt allemal einen stärkeren Druck des Bogens als seine Note selbst. Es ist aber falsch, wenn die Note nach einem Vorschlage deshalb alle-

 mal

mal abgezogen wird. Man kann hierinnen die Abzüge in den uneigentlichen und eigentlichen Abzug abtheilen.

Der uneigentliche Abzug besteht darinnen, daß der Bogen schwächer fortfährt, oder auch wohl auf der Saite ruhen bleibt und kommt jeder Note zu, die einen Vorschlag hat.

Der eigentliche Abzug bestehet darinnen, daß der Bogen völlig von den Saiten gehoben wird so bald die Note nur schwach gehört worden, und kommt jeder Note mit einem Vorschlage zu, der eine Pause folgt.

Das Abheben des Bogens kommt jeder Note der eine Pause folgt zu, nur mit dem Unterschiede, daß diese Note ohne Vorschlag erst ihre vorgeschriebene Zeit ausdauret bevor der Bogen abgehoben wird; dahingegen aber die Note mit dem Vorschlage nur — gleich der letzten Sylbe in der Rede — ganz kurz und schwach gehört wird, so bald ihr eine Pause folgt. Da diese die letzte ist, und also von keiner folgenden verdunkelt wird,

so

so wird sie immer stark genug vernommen. Ohnedem wird durch den Vorschlag die Erwartung des Zuhörers nach der folgenden Note so lebhaft, daß der kleinste Anschlag der Note hinlänglich ist, ihn zu befriedigen.

Der Triller ist die gebräuchlichste und zur galanten Spielart die unentbehrlichste Verzierung. Er ist für Bogeninstrumente von großer Schwierigkeit, erfordert deshalb sehr viele und genaue Uebung. Bey der linken Hand sind folgende Regeln zu merken.

Der Finger, der die eigentliche Note greift, muß vollkommen fest gehalten werden: damit der Ton rein bleibt und nicht entweder höher oder tiefer wird.

Der Finger, der die Secunde greift, mit der getrillert wird, muß etwas stark gehoben werden, damit er mit desto größerem Gewicht auf die Saite fällt.

Ferner muß er mit seiner Rundung die Saite berühren, damit der Ton voll und zugleich abprallend wird.

Ferner muß er auf einer Stelle bleiben, damit der Triller nicht höher oder tiefer werde.

Endlich muß der Finger nicht steif seyn, sondern in völliger Gelenksamkeit erhalten werden, damit der Triller nicht ungleich werde, und mehr einer fieberhaften Erschütterung gliche, als einer regelmäßigen Bewegung.

Der Bogen hat bey dem Triller auch verschiedenes zu bemerken;

Er muß so gerade als möglich geführet werden, um die Saite nicht ungleich zu erschüttern, wodurch der Ton pfeiffend wird.

Er muß nicht zu feste auf die Saiten gedrückt werden, weil dadurch der Ton knarrend wird.

Er muß sich in der Schnelligkeit des Ganges nach der Länge des Trillers richten, damit es nicht nöthig ist,

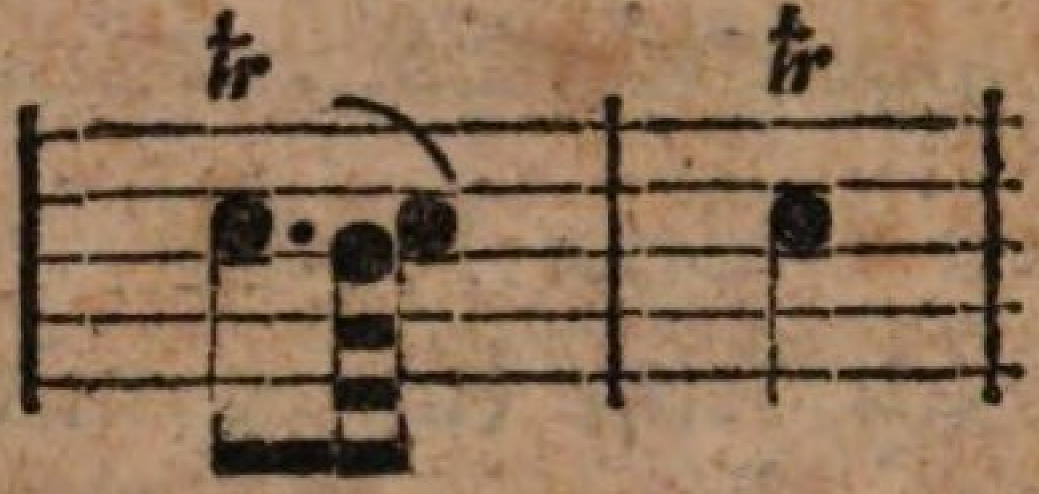
den Bogenstrich zu verdoppeln und mitten im Triller einen neuen Bogen anzufangen, wenn die Note des Trillers lang ist.

Ein guter Violinspieler muß mit allen Fingern trillern können, denn sonst kann er auch keine Läufer mit gehöriger Rundigkeit machen. Ihrer Natur nach aber behalten die mittelsten Finger doch immer den Vorzug in Trillern, und dahero muß man sie zu allen langen Trillern gebrauchen. Der Triller mit dem dritten (wie man ihn bey der Violine benennt) ist zu langen Trillern der beste, weil dadurch der Nachschlag des Trillers und auch die drauf folgende Note welches oft die Schlußnote ist, auch verdeckt genommen werden können.

Herr Bach theilt die Triller folgendermaaßen sehr gründlich in vier verschiedene Arten.

Der gewöhnliche Triller. (Sein Zeichen ist *tr* oder auch *w*). Er muß mit der Secunde über der gegebenen Note — und nicht, wie viele fälschlich glauben,

glauben, mit der Note selbst — angefangen werden. Oft hat dieser Triller einen Nachschlag, der in Ripienstimmen gemeinhin ausgeschrieben,

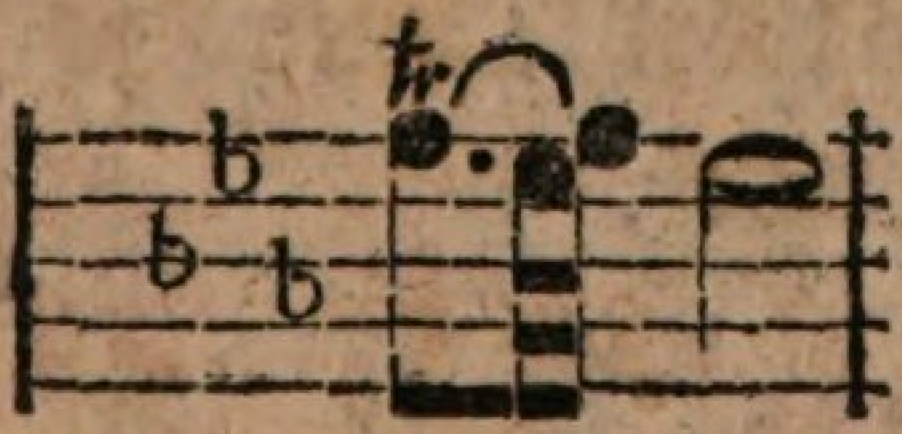


zuweilen aber auch ausgelassen wird. In diesem Falle merke man wenigstens, daß jeder Triller über einer langen Note, einen Nachschlag erhält.

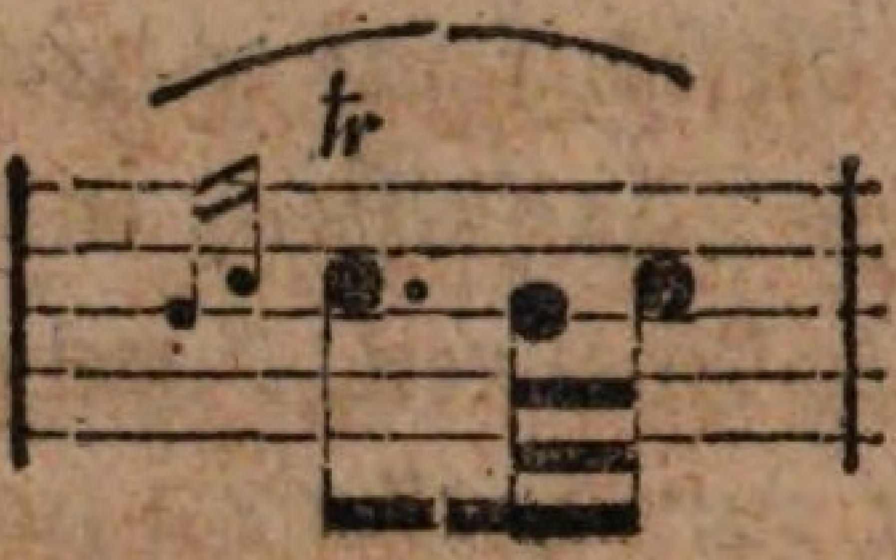
Der Nachschlag muß eben so schnell als der Triller seyn. Im Adagio, wo selbst der Triller bey sehr traurigem Ausdrucke etwas langsamer gemacht wird, ist auch der Nachschlag weniger schnell.

Der Nachschlag muß nothwendig auf derselben Saite genommen werden auf der getrillert wird. Widrigenfalls müßte der Bogen über die Saite geworfen werden, und dadurch würde der Nachschlag von dem Triller abgesondert werden.

Es ist dieses keine geringe Schwierigkeit für die Violinisten, indem man oft 3 bis 4 Applicaturen durchgehen muß, um den Ort zum Triller zu finden, wo der Nachschlag auf derselben Saite bleibt. Z. B. in einem Stücke aus dem es, wo der Triller vor der Schlußnote auf f gemacht werden soll, kann man das f nicht auf der Quinte mit dem ersten Finger nehmen, sondern man muß in die vierte Applicatur gehen, um es mit dem zweyten Finger zu nehmen, damit der erste zum Nachschlage und zur Schlußnote frey bleibt u. d. m.



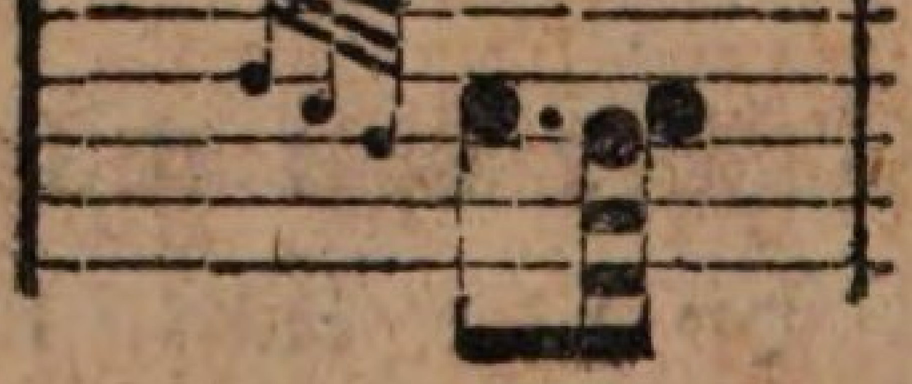
Der Triller von unten. (Sein Zeichen ist c**). Die mehreste Zeit pflegt man ihn aber durch zwey den Hauptnoten vorstehende kleine Nötchen auszudrücken, von denen das erste eine Secunde unter der Note das zweyte die Wiederhohlung der Note selbst ist.



Er wird nur über lange Noten gesetzt, vornehmlich bey Fermaten und Schlüssen, und bekommt einen Nachschlag.

Diese vorhergehende Secunde muß ebenfalls auf derselben Saite gegriffen werden, auf der getrillert wird.

Der Triller von oben. (Sein Zeichen ist o++). Er fängt mit der Secunde über der Note an, dann die Note, dann wieder die Note und so fort der gewöhnliche Triller.



Oft werden die drey ersten Noten ausgeschrieben und mit kleinen Nötchen der Hauptnote vorgesetzt, und dann das gewöhnliche Zeichen dee Trillers über die Note. Wenn sich aber die Ripienisten

nur erst an die Zeichen gewöhnen, damit sie ihnen geläufig werden, so gewinnen sie dadurch, indem das Auge nicht so sehr beschwert wird: denn man kann doch geschwinder zwey Hacken von einander unterscheiden, als drey Noten übersehen. Um destomehr, da man auch zuweilen andere Manieren von drey Nötchen vor der Note antrifft.

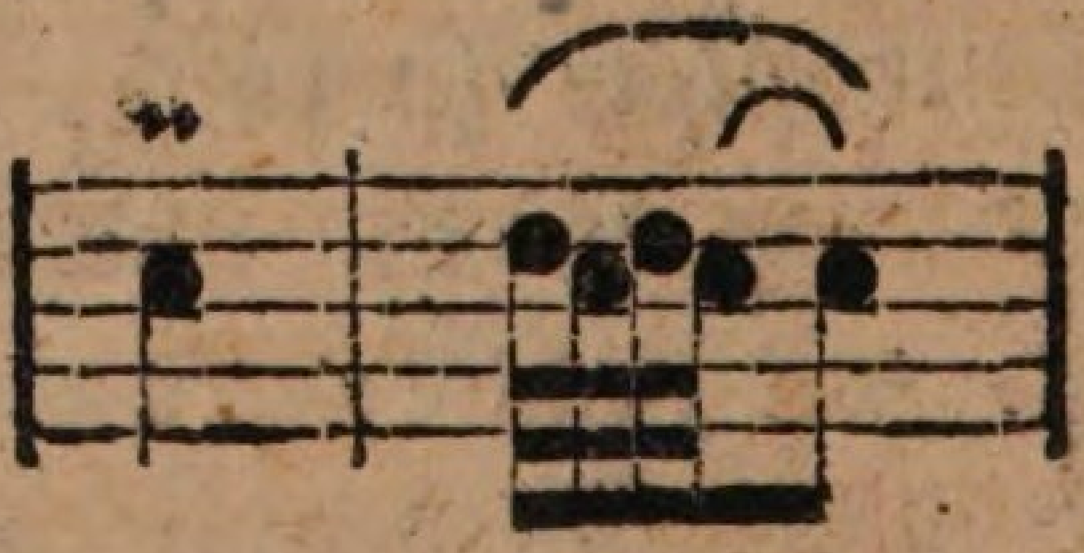
Das Zeichen bestimmt sogleich den Bogen und die Applicatur, indem man einmal weiß, die Note selbst muß mit dem zweyten Finger genommen werden: wofern nicht der Nachschlag blos genommen werden kann; ist es aber vor einer langen Schlußnote, so kann es hier auch nicht erlaubt werden, mit dem ersten und zweyten Finger den Triller zu machen: denn wenn gleich die Kürze des Vorschlags die bloße Saite erlaubt, so klingt doch die letzte Note zu rauh, wenn sie blos angestrichen wird, und nach dem Vorschlage, mit dem Bogen auf die andere Saite zu gehen, hemmt auch schon den Fluß des Gesanges, wiewohl dieses

bey gar zu schwierigen Fällen erlaubt seyn kann.

Die langen Triller werden am schicklichsten mit dem Aufstrich gemacht, denn beym Anfange giebt der kleine Stoß, den der Bogen erhält, der Spitze desselben die gehörige Stärke, und da der stärkste Druck des Bogens nahe bey der Hand ist, so wird dadurch der Triller bis ans Ende in gleicher Stärke erhalten. Auch gewinnen die kleinen Noten vor dem Triller von oben und dem Triller von unten an Schnelligkeit dadurch.

Der halbe oder Prall-Triller.

(Sein Zeichen ist ⁓). Er besteht aus den vier ersten Noten des gewöhnlichen Trillers, die aber kürzer und schärfer ausgeübt werden müssen, als der gewöhnliche Triller.

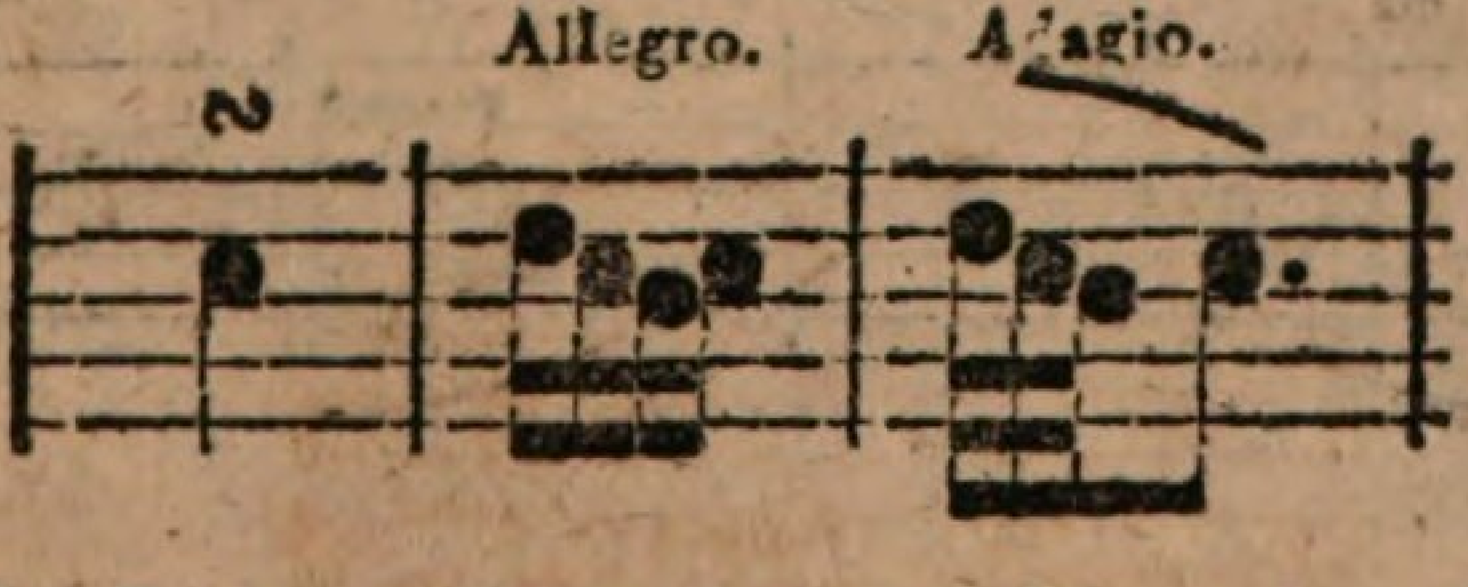


Da er ohne Nachschlag ist, so kann er mit allen Fingern gemacht werden. Auch wohl in gewissen Fällen, wo der Gang schnell und von besonderer Lebhaftigkeit ist, mit dem ersten Finger auf der bloßen Saite; dieses aber nur da, wenn die Geschwindigkeit das Verrücken der Hand höchst schwierig oder gar unmöglich macht.

Der Doppelschlag ist Vierfach.

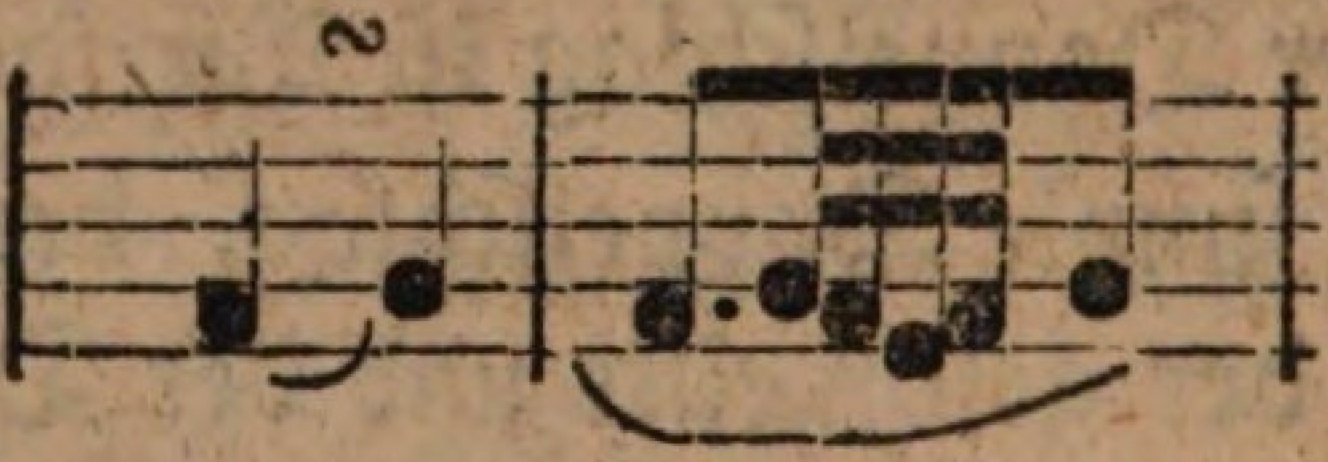
Der simple Doppelschlag, der prallende, der geschnellte und der Doppelschlag von unten.

Der erste (sein Zeichen ist ∾ und auch 2) besteht aus vier Noten, erst die die Secunde über die Note, dann die Note, dann die Secunde unter der Note, seine Ausführung ist schnell.

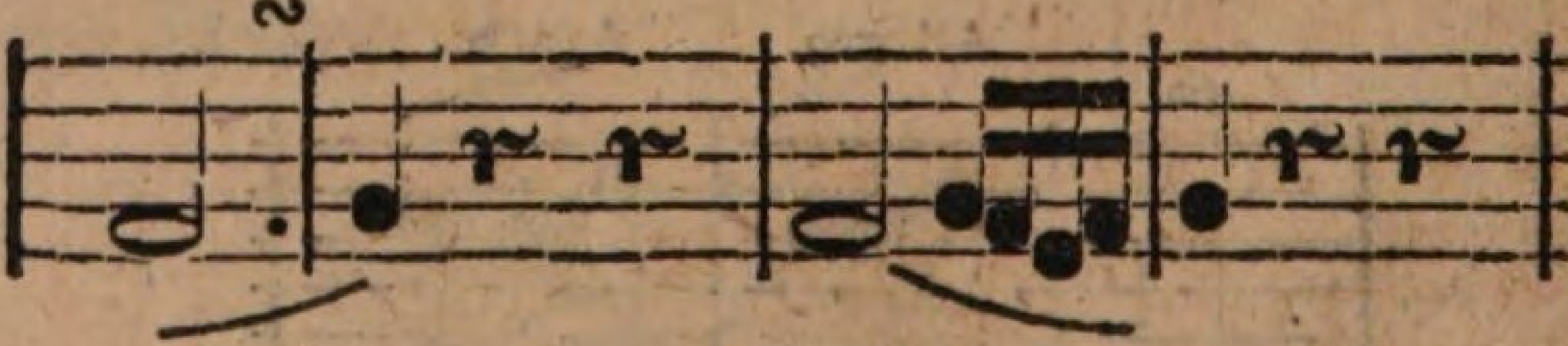


Er steht nicht allemal über der Note, sondern oft auch nach der Note. Im

ersten Fall werden die drey ersten Noten des Doppelschlags schnell gemacht, und die Ruhe bleibt auf der letzten; steht der Doppelschlag aber nach der Note, so wird die Note erst ihrer Geltung gemäß gehalten, und alsdann der Doppelschlag ganz am Ende der Note gemacht, und diese mit der folgenden Note zu verbinden,



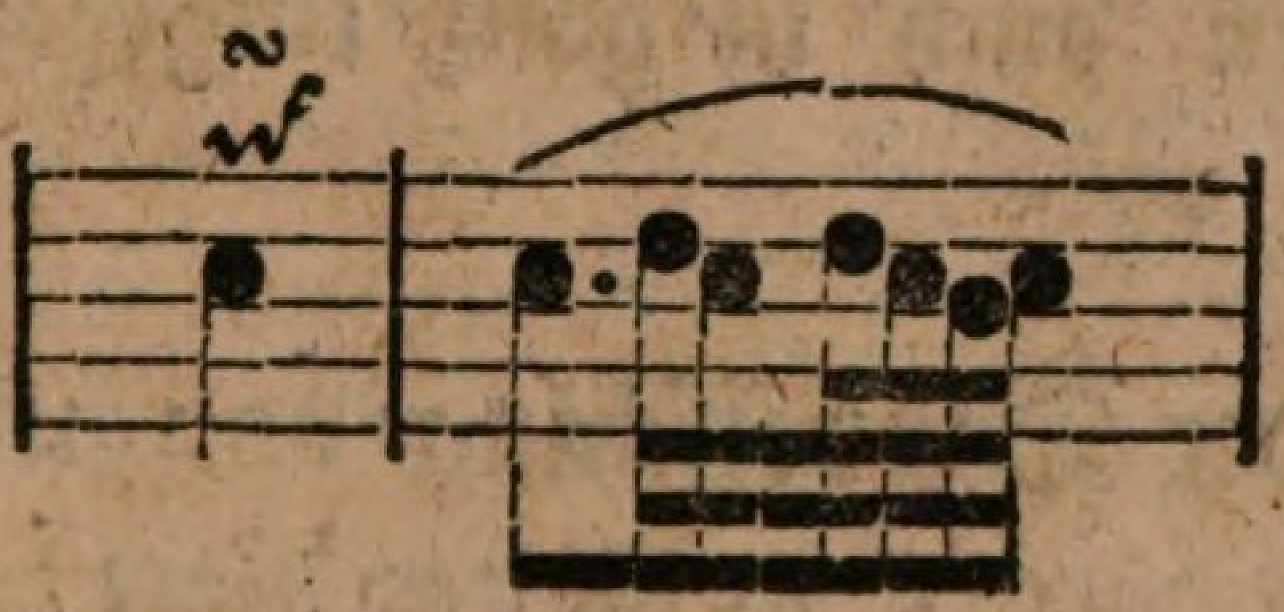
der Doppelschlag müßte denn gerade über dem Punkte einer Note stehen, und dadurch anzeigen, daß er auf dem dritten Theile der Note gemacht werden soll.



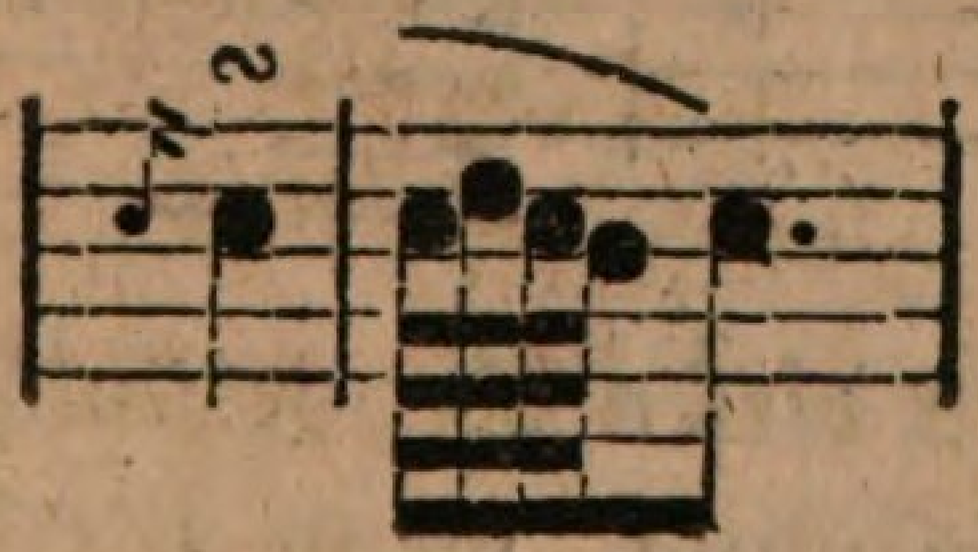
Der prallende Doppelschlag (sein Zeichen ist ∾) entstehet wann die beyden

den

den ersten Noten des Doppelschlags aufs schnelleste wiederholt werden.



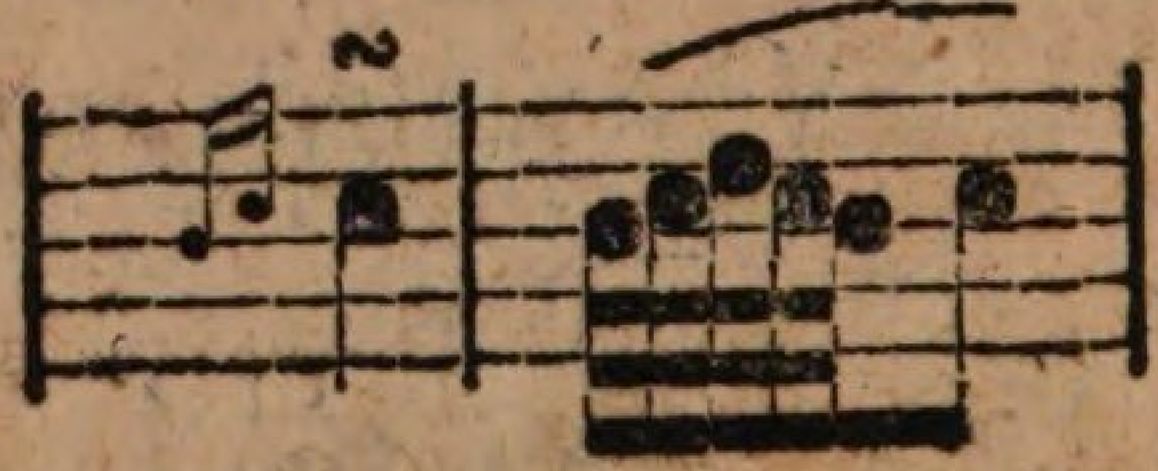
Der geschnellte Doppelschlag wird gröstentheils über gestoßne Noten gebraucht, und besteht darinnen, daß der Note über der der simple Doppelschlag steht, noch eine kleine Note vorgesetzt wird, die die Wiederhohlung derselben ist.



Die Noten dieses Doppelschlages sind die nemlichen, wie im Doppelschlage nach der Note, man muß sie aber nicht mit einander verwechseln, da bey dem geschnellten Doppelschlag die erste kleine Note schnell an die andern angehangen wird, dahingegen bey dem Doppelschlag

nach der Note die Note selbst erst gehalten wird, wie wir vorher gesehen. Sie kommen auch in ganz entgegengesetzten Fällen vor.

Der Doppelschlag von unten entsteht dadurch, wenn der Note, über der der simple Doppelschlag steht zwey kleine Noten, gleich dem Triller von unten vorgesetzt werden. Diese kleine Noten werden dem Doppelschlag aufs schnelleste angehangen.



Zu allen diesen Doppelschlägen ist die beste Fingersetzung, wenn die Note selbst den mittelsten Finger bekömmt; alsdann können alle Noten des Doppelschlags mit gleicher Stärke und Schnelligkeit ausgeführt werden.

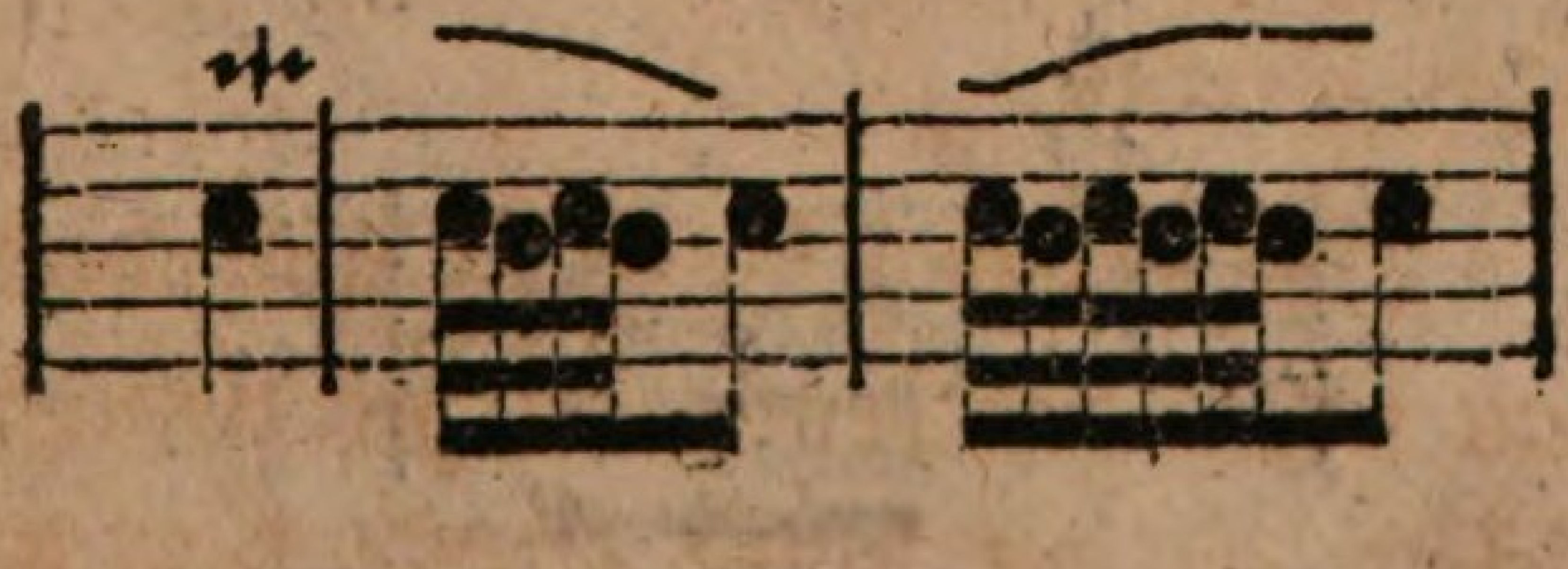
Der dritte Finger ist aber doch noch dem ersten zur Note weit vorzuziehen, bey diesem ist die bloße Saite von unange-

nehmer

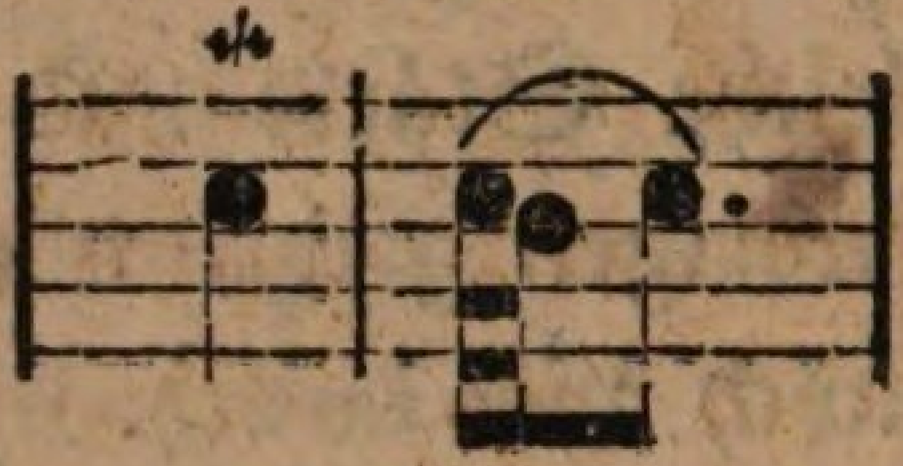
nehmer Wirkung, und verhindert auch die Gleichheit in der Schnelligkeit. Bey dem dritten Finger ist der kleine Finger zwar etwas hinderlich, weil er selten seiner Note gleiche Stärke und Schnelligkeit mit den übrigen giebt, allein der Ton gewinnt dennoch viel dabey.

Die Hauptanwendung dieses Doppelschlags für die Violine wäre wohl in solchen Fällen, wo der Gesang erfordert, daß man mit dem kleinen Finger trillern sollte. Hier ist der Doppelschlag von unten sehr gut an die Stelle eines Trillers zu setzen.

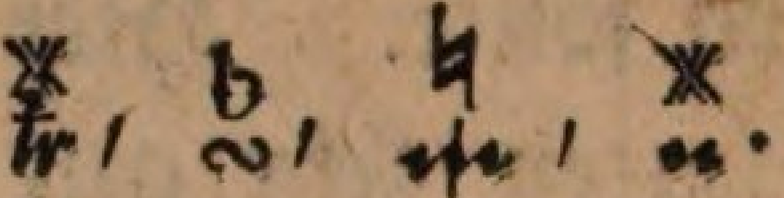
Der Mordent wird in den langen und kurzen Mordent eingetheilt. Der lange besteht aus der zwey bis dreyfachen Wiederholung der Noten über der er steht und ihrer Secunde unter sich und hat das Zeichen +|+.

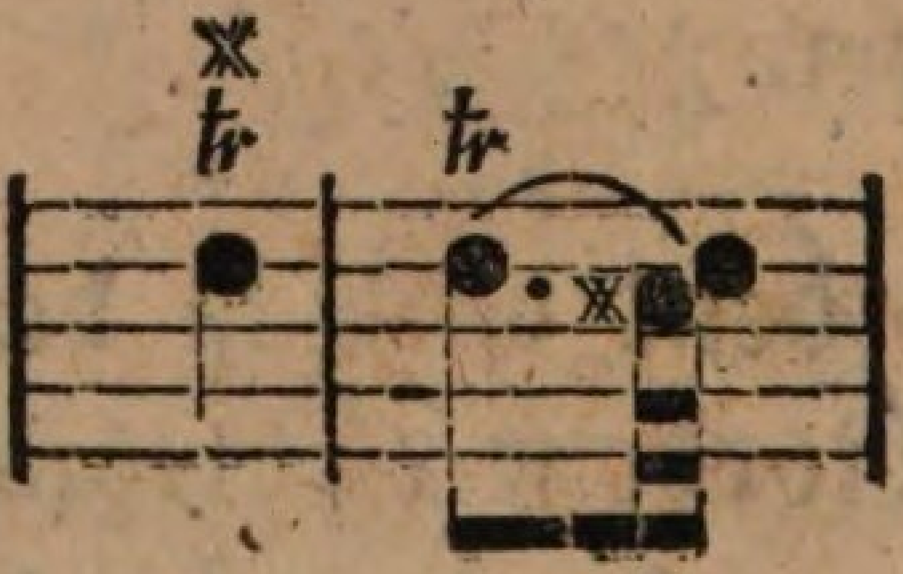


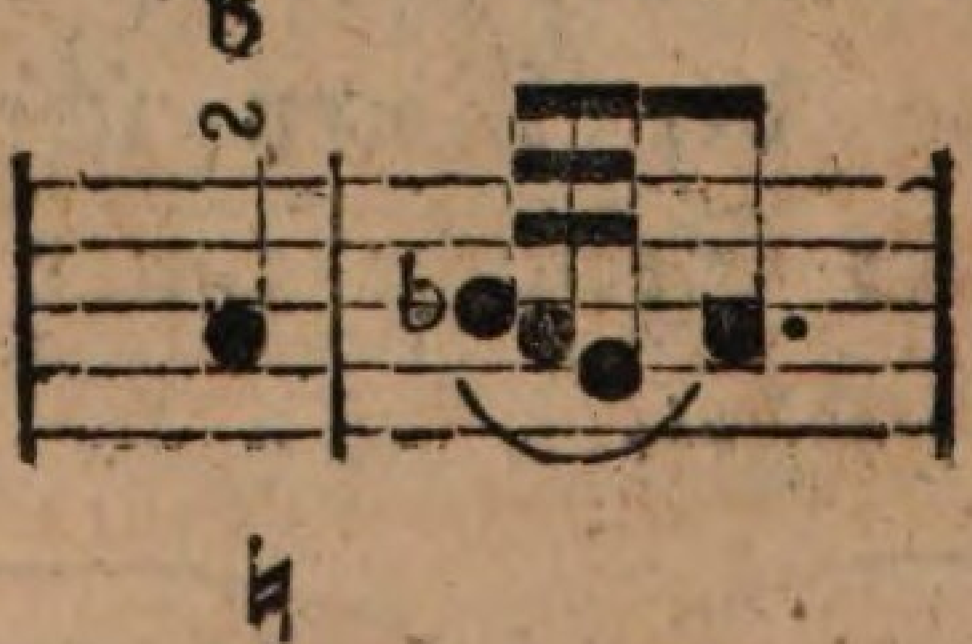
Der kurze besteht aus dem Anschlage der Note, dann ihre Secunde unter sich und wieder die Note, und hat dieses Zeichen .

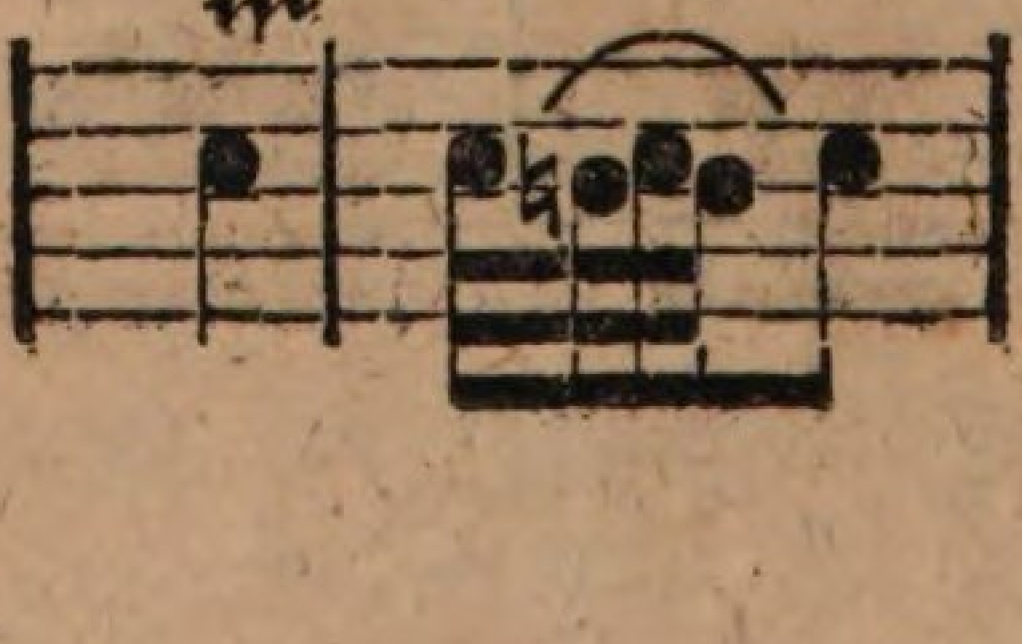


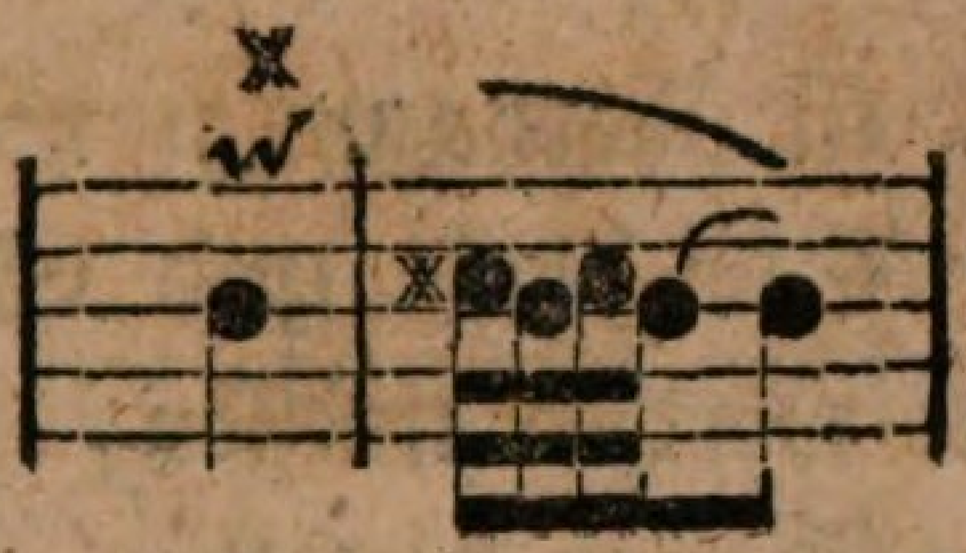
Diese Manier wird mit allen Fingern gemacht. Man fügt auch allen diesen Manieren in nöhigen Fällen die Versetzungszeichen bey und setzt sie über das Zeichen der Manier.



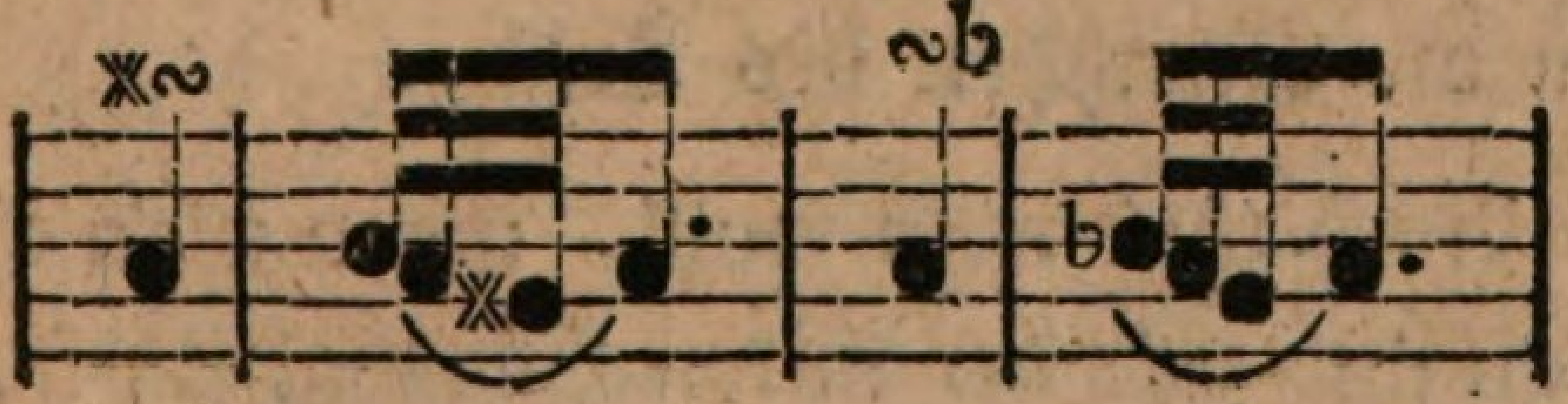








Bey dem Triller und Doppelschlage ersieht mans aus dem Vorhergegangenen, aus dem Folgenden, oder aus der Harmonie, ob das Versetzungszeichen der Secunde über der Note oder der unter der Note zukömmt. Sicherer für ein ganzes Orchester wäre es wohl, wenn man das Versetzungszeichen vor oder nach dem Zeichen der Manier setzte, nachdem es der Secunde über der Note, oder der Secunde unter der Note zukommen sollte. Im ersten Fall könnte man es nach dem Zeichen, im andern vor dem Zeichen setzen.



Von allen andern Verzierungen die alle in Noten ausgeschrieben werden, wie z. B. der Anschlag, der Schleifer, der

Schneller, ist überhaupt zu merken, daß sie alle mit Gleichheit und Schnelligkeit vorgetragen werden müssen, wenn man eine längere Dauer derselben nicht besonders in den Noten angezeigt findet.

Alle diese Verzierungen müssen besonders sehr fleißig geübt werden. Vorzüglich aber erfordert der Triller eine genaue Uebung. Man thut wohl, wenn man ihn erst langsam übt, die Noten als Achtel genommen, dann geschwinder als Sechszehntheile, dann als Zwey- und Dreyßigtheile u. s. f.

Durch diese Taktabtheilung erlangt man die Gleichheit des Trillers.

Auch thut man wohl, wenn man ihn anfänglich mit der linken Hand allein übt, um darauf desto aufmerksamer zu seyn, und hernach bey einiger Fertigkeit erst den Bogen dazu nimmt.

V.

Von der Stärke und Schwäche und ihrer verschiedenen Nuancirungen.

Dieses ist das für unsre Empfindung, was die anziehende Kraft des Mondes fürs Meer ist: eben so sichere Ebbe und Flut wird dadurch in uns hervorgebracht.

Die mehresten Orchester kennen und üben nur das forte und piano aus, ohne sich um die feineren Grade, um die ganze Schattirung zu bekümmern. Das heißt die Wand schwarz und weiß angestrichen: wenns schönes Weiß und schönes Schwarz ist, lästs auch gut, aber was sagts?

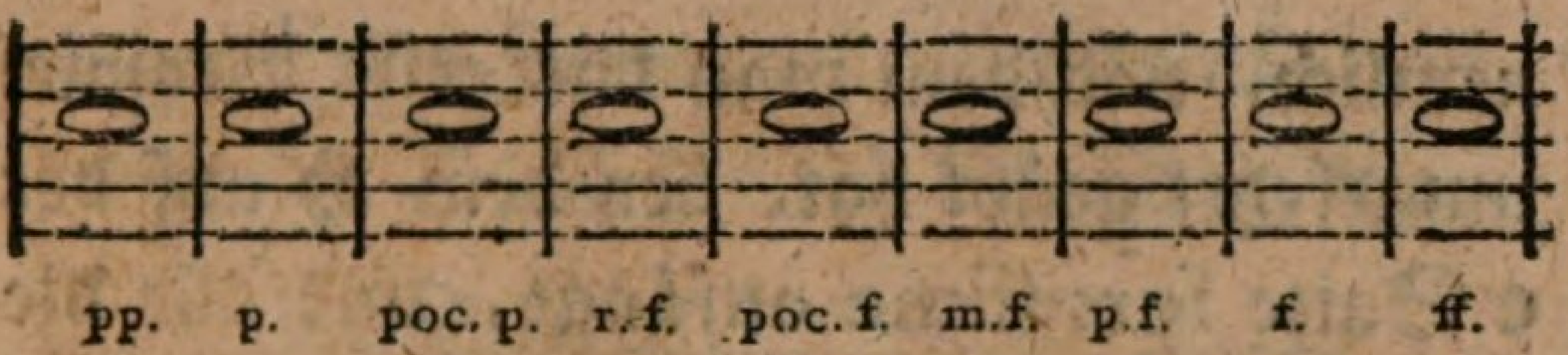
Schwer ists, ungeheuer schwer, mit einem ganzen Orchester das zu thun, was einem einzelnen Virtuosen schon viele Mühe macht. Aber möglich ists doch: das hört man in Mannheim, das hat man in Stuttgard gehört.

Dem Componisten wüßte ich viel darüber zu sagen, wie er das Wachsen

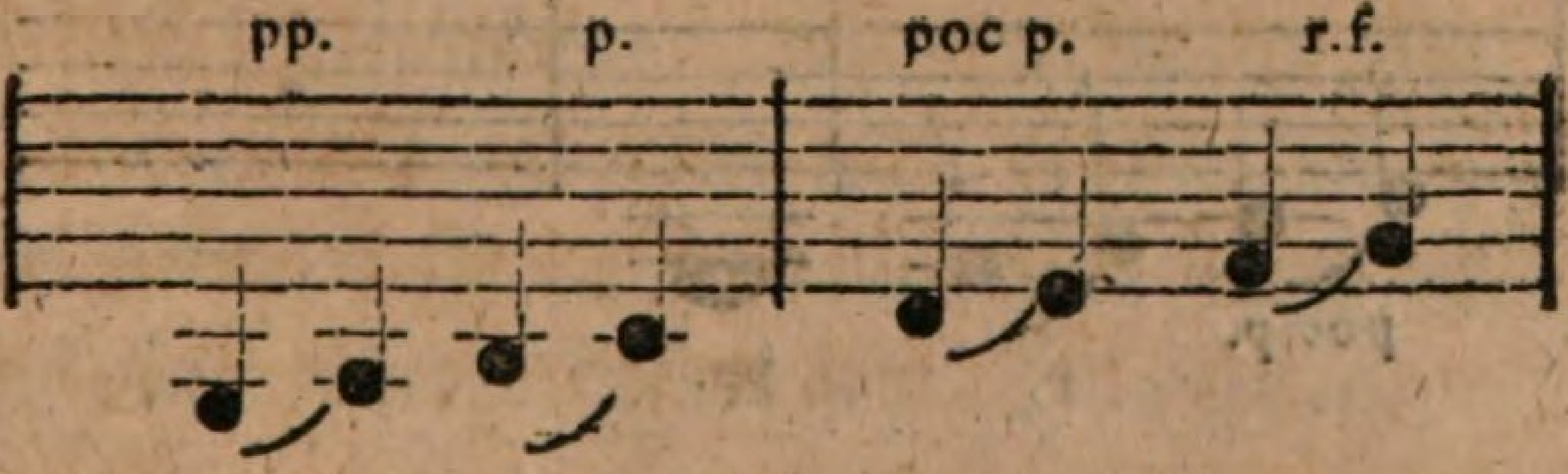
(crescendo) des Tons gebrauchen, zu seiner großen Ehre gebrauchen kann, dem Ripienisten nur einige Vortheile.

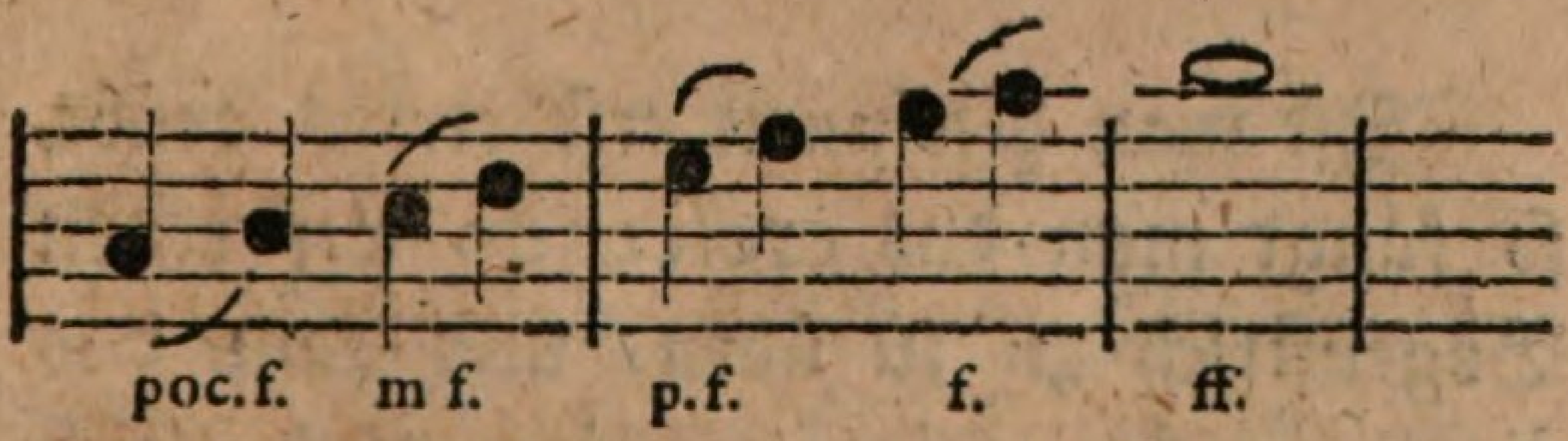
Zuerst muß man sich bemühen, die verschiedenen Grade der Stärke und Schwäche aufs genaueste in seinem Bogenstriche zu bestimmen. Man muß das pianissime (ganz leise, am leisesten) vom piano (leise) und dieses vom pocopiano (etwas leise), das rinforzato (verstärkt) vom pocoforte (etwas stark), dieses vom mezzo forte (halb stark) und più forte (stärker) und endlich das forte (stark) vom fortissime (am stärksten, sehr stark) aufs genaueste im Druck des Bogens zu unterscheiden und zu bestimmen wissen, so daß man jedes dieser Grade einzeln anzugeben im Stande ist.

Dann nimmt man auf einen Ton zu jedem dieser verschiedenen Grade einen besonderen langen Bogenstrich und macht sie in ihrer Folge, wie ich sie oben beschrieben, hintereinander vom pianissime bis zum fortissime fort.



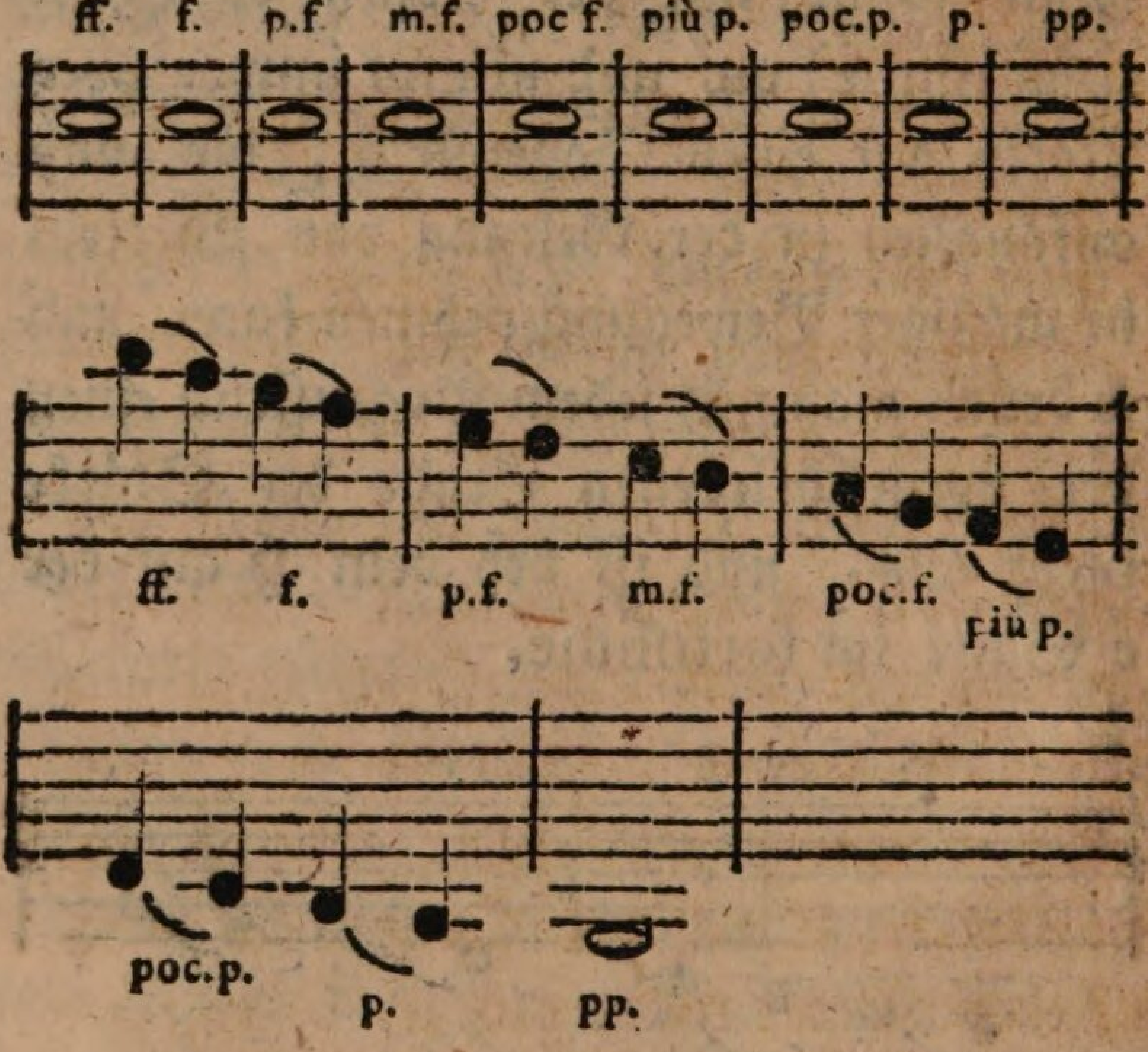
Alsdann spielt man die Scala durch. Man fängt mit der bloßen G Saite (pianissime) an, und nimmt immer zwey Noten auf einen Bogenstrich, die man anfänglich in der Geltung von Vierteln in mäßiger Bewegung nehmen kann, und so drückt man mit jedem Bogenstrich einen der vorgeschriebenen Grade der Stärke mehr aus, und ist bey dem H auf der e Saite im fortissime.





So übt man das crescendo und umgekehrt das diminuendo: Wenn man

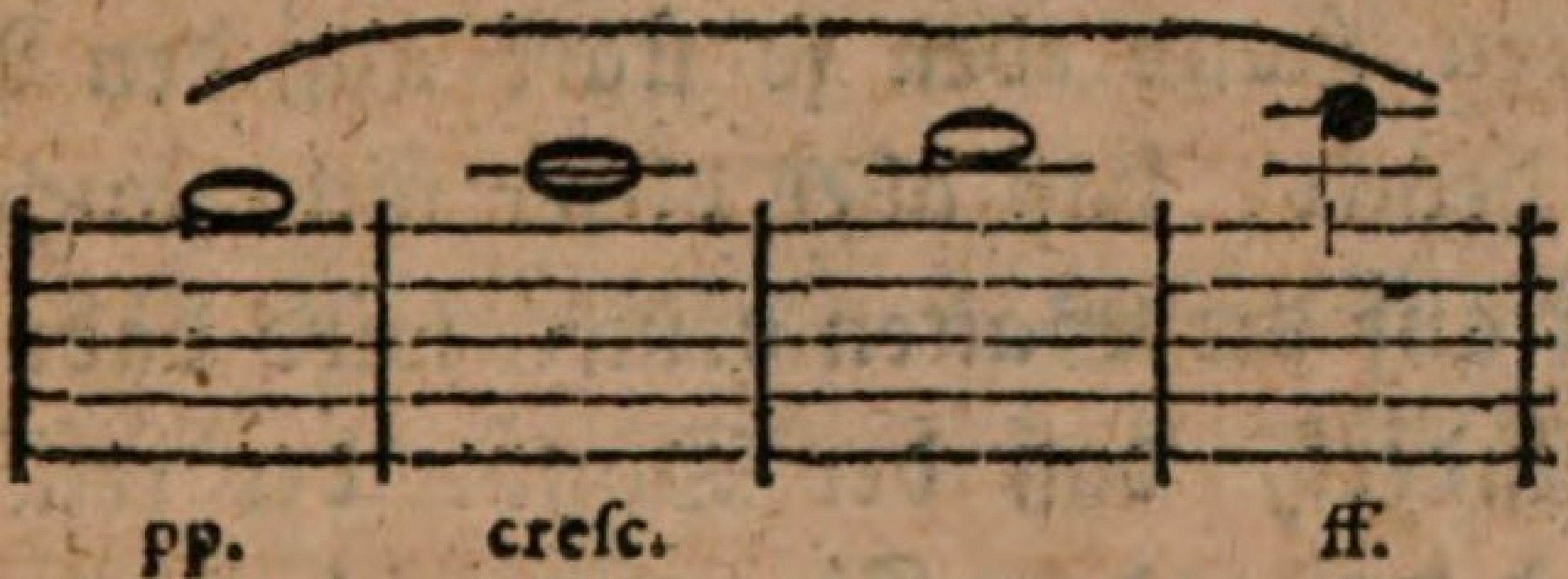
nemlich, nachdem man das erste Beyspiel umgekehrt geübt hat, bey dem H auf der e Saite fortissime anfängt, und alle die Grade bis zum pianissime zurückgeht.



Ist man hierinnen erst etwas geübt, so fängt man das crescendo auf einen Bogenstrich an zu üben, und dann das diminuendo. Hiezu muß man sich gleich die Regel merken, daß man zum crescendo allemal ein Aufstrich, zum diminuen-

do

do aber einen Herunterstrich nimmt, weil nahe an der Hand der stärkste Druck ist.



Es ist fehlerhaft das Anwachsen des Tones dadurch hervorbringen zu wollen, daß man mit dem Bogenstrich nahe am Griffbrete anfängt, und ihn nach und nach dem Stege näher führt: blos durch den stärkern Druck des Bogens muß es auf einer Stelle hervorgebracht werden.

Hier ist eine Anmerkung zu machen nöthig.

Beyde Hände stehen in so genauer Verbindung, daß oft die eine Hand nur stark drücken will, wenn die andere eben so starkt drückt. Nun aber muß bey dem pia-

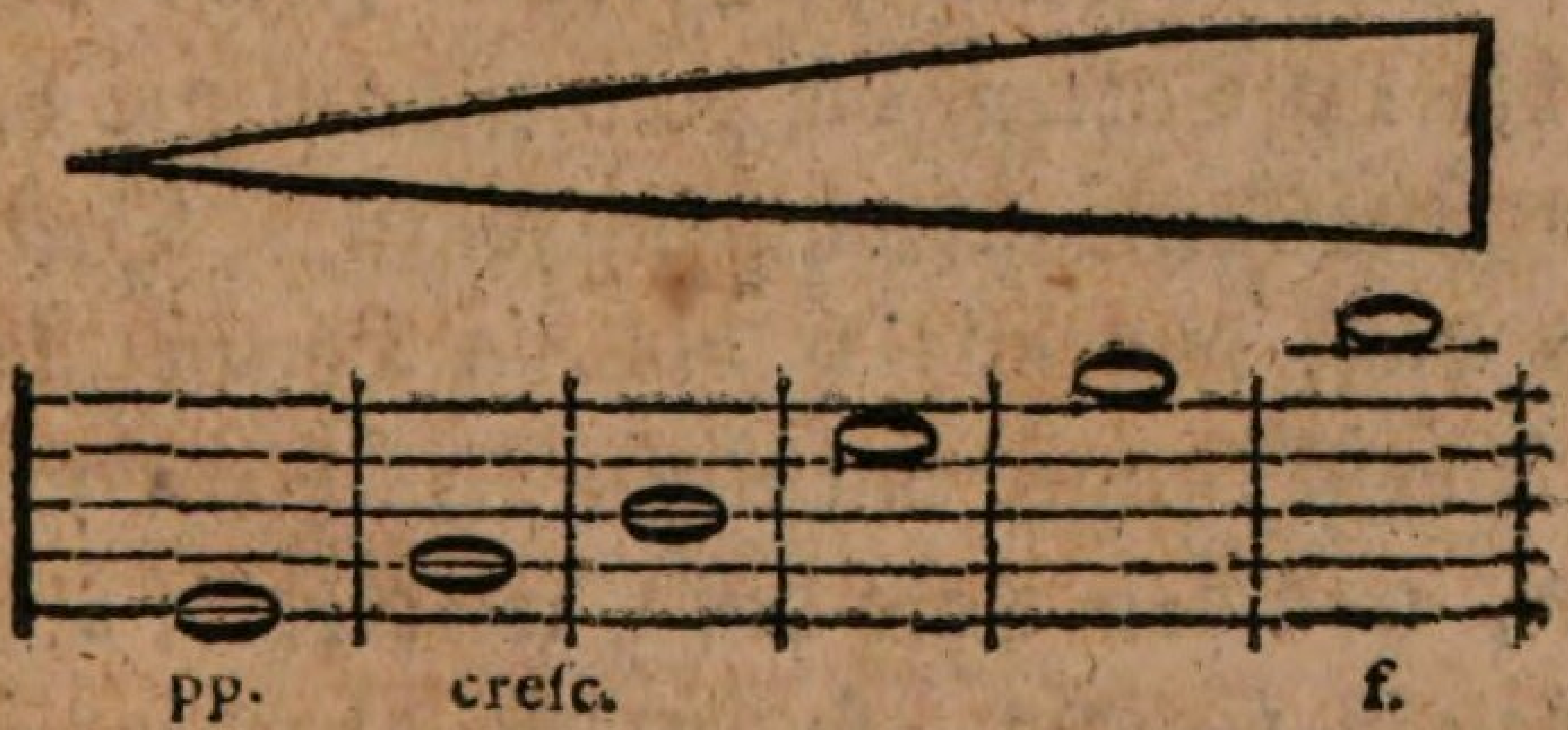
pianissime, wo der Bogen ganz leise über die Saiten schleicht, die linke Hand am meisten drucken, um dem Tone der Reinigkeit zu geben: diesem Wiederspruch der beyden Hände gegeneinander muß man dadurch begegnen, daß man mit der rechten Hand eben so stark auf den Bogen drückt; daß aber dieser nicht auch so stark auf die Saiten drückt, wird dadurch verhindert, daß der Daume der rechten Hand den andern Fingern gleich stark gegen drückt.

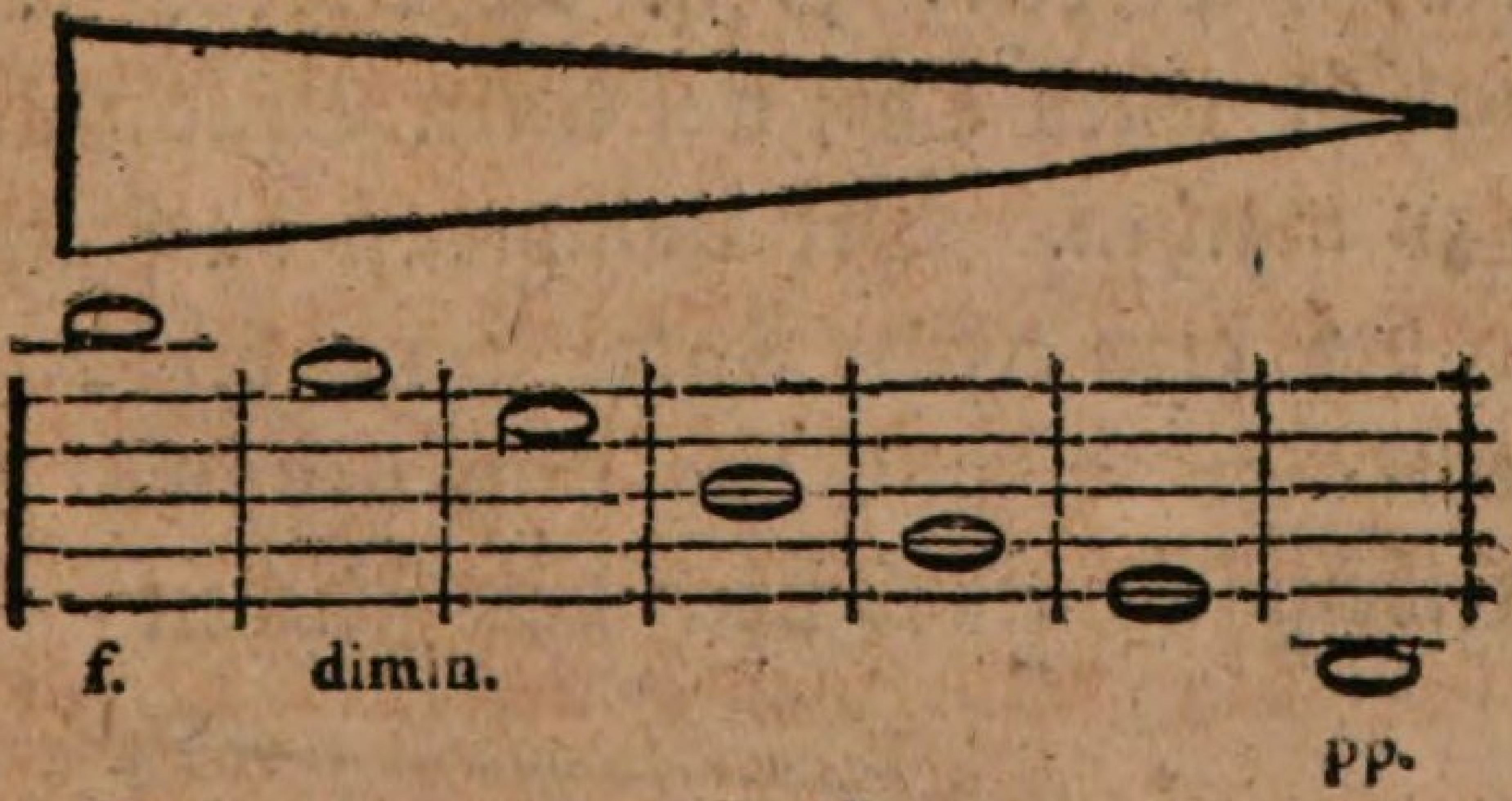
Das crescendo geht nicht allemal alle Grade der Stärke und Schwäche durch: nicht allemal vom pianissime bis zum fortissime, oft wills der Componist auch nur vom piano bis zum forte haben. Der Componist bezeichnet dieses, indem er auf das piano das crescendo folgen läßt, und an die Stelle, wo es bis zum forte gestiegen seyn soll, das forte hinschreibt: und so auch mit den übrigen Graden.

Einige Componisten bedienen sich auch das passende Zeichen

um das crescendo, und dieses

um das diminuendo anzuzeigen: welches über die ganze Stelle gezogen wird, die anwachsen soll.

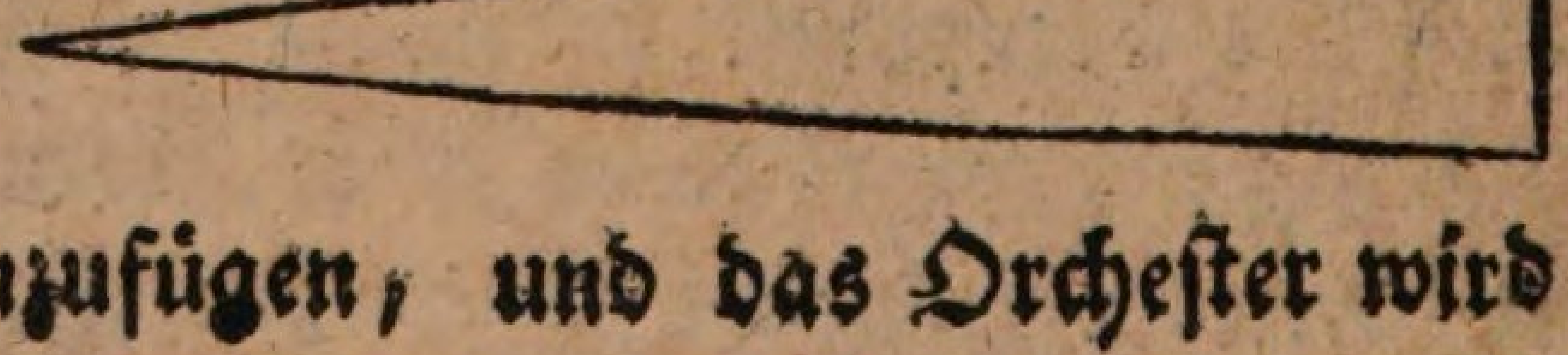




Will der Componist es völlig genau ausgeübt haben, so thut er wohl, wenn er alle diese verschiedenen Grade hinschreibt, und just unter die Noten, wo sie

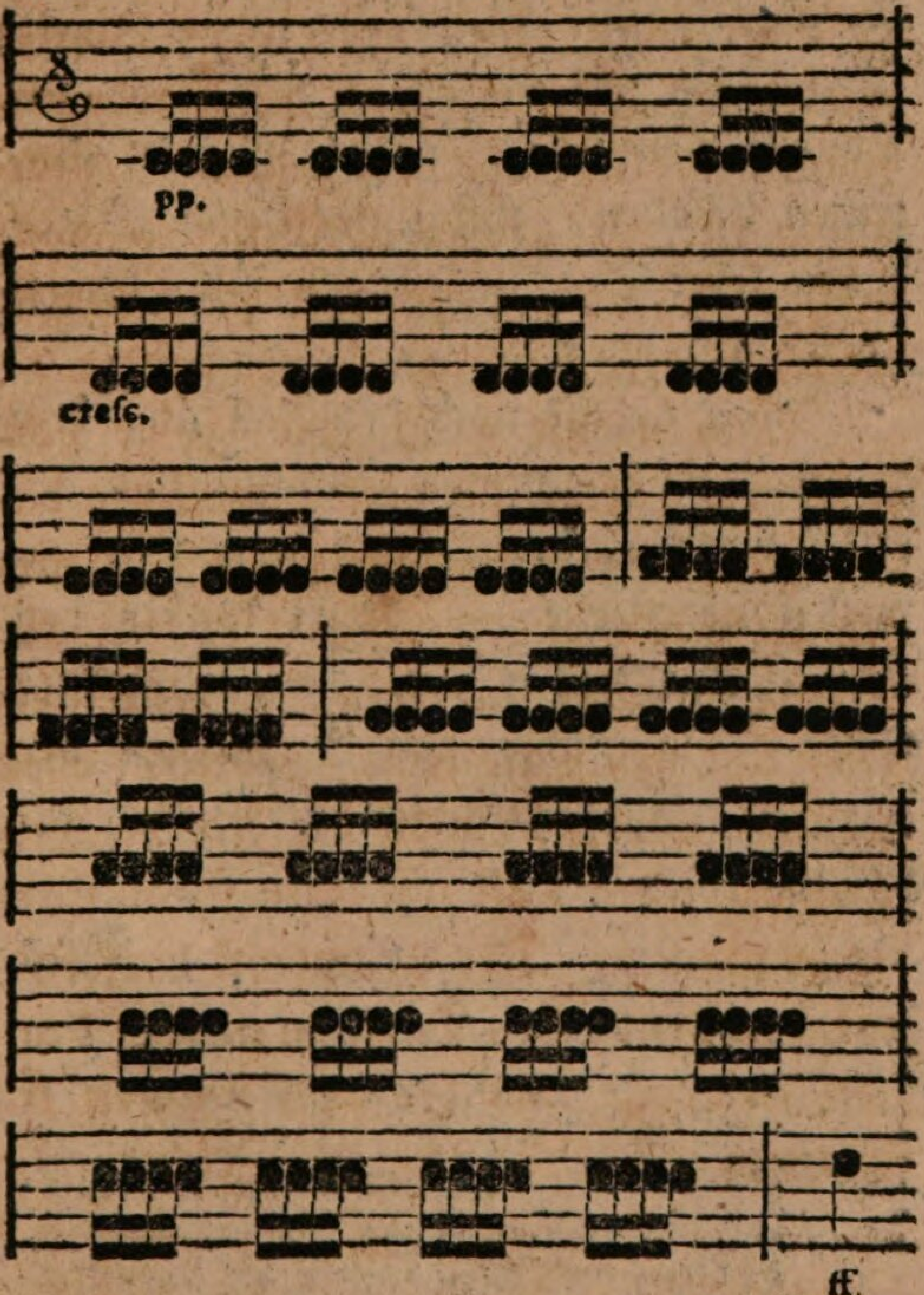
angebracht werden sollen: wie in den ersten Beyspielen. Oder er muß sich mit seinem Orchester auf eine gewisse Zeit verstehen: daß nemlich jeder ganze oder halbe Takt einen Grad heller oder dunkler werden soll, oder wie sonst die Abrede sey. Zuweilen würde aber die genaue Bestimmung für ein großes Orchester dennoch nothwendig seyn, damit nicht einer schneller an Stärke zunehme als der andere.

Man nehme z. B. eine Folge von 9 bis 10 Takten, die vom pianissime bis ins fortissime anwachsen sollen. Bestehen diese nur aus 9 bis 10 Tönen, die tacktweise immer um einen Ton höher steigen, und den Takt durch wiederholt oder gehalten werden, so ist die Abrede hinlänglich, jeden Takt um einen Grad stärker zu machen. Der Componist darf also nur bey dem ersten Takte pp. bey dem zweyten cresc. und bey dem neunten ff. schreiben, allenfalls noch das Zeichen



hinzufügen, und das Orchester wird den

zweyten Takt p. den dritten poc. p. den vierten rinf. den fünften poc. f. den sechsten mf. den siebenden piùf. den achten f. und den neunten ff. machen. (i).



(i) Ich habe hier mit Vorsatz die gewöhnlichen Abkürzungen der Worte hingeschrieben,

Wären nun aber die Töne dieser neun Takte von abwechselnder Höhe und Tiefe, die nicht in jedem Takte gleichförmig stiegen oder fielen, so müßte das cresc., da die Stärke und Schwäche in gehörigem Verhältniß mit der Höhe und Tiefe der Töne stehen muß, nothwendig in allen seinen Graden, just unter denen Noten denen jeder Grad zukommen soll, beygeschrieben werden.

Man nehme noch den Fall an, daß der Gang der zweyten Stimme von der ersten verschieden sey, und diese jene zuweilen überstiege — dieses könnte bey einigen Ausdrücken von großer Wirkung seyn — so müßte das Anwachsen der Töne in beyden Stimmen verschieden bezeichnet seyn.

Vom

ben, weil diese oft verkannt werden. Das mezzo forte wird auch noch durch mezza voce (m.v.) und satto voce (s.v.) ausgedrückt. Diese Zeichen werden gemeiniglich mit dem rinforzato (rf.) verwechselt, da dieses doch weiter nichts als einen kleinen Druck einen Accent auf der Note, wo es steht, andeuten soll.

Vom diminuendo darf ich nicht besonders reden; es gilt hiebey umgekehrt dasselbe.

Die Stärke und Schwäche leidet aber auch große Abänderungen nach dem Charakter der Stücke. Das forte im adagio ist von dem allegro sehr unterschieden. Dieses bekömmt durch das häufige Abstoßen, und den scharfen Abzügen ein ganz anderes Ansehen: denn im adagio muß niemals etwas scharf abgezogen werden. Auch der Zug des Bogens muß im adagio weniger schnell seyn: und es bleibt also zur Stärke im adagio nichts als der Druck des Bogens.

So unterscheidet sich auch das forte der Arie von dem forte der Symphonie und des Chors. Auch muß die Stimme des Sängers aufs genaueste in Erwägung gezogen werden. Eine Tenorstimme, die nicht ganz vorzüglich stark ist, muß schwächer begleitet werden, als eine Discantstimme, weil bey jener die begleitenden Stimmen, die Singestimme oft und fast jederzeit übersteigen, und die

höchsten Töne jederzeit hervorragen. Aber auch selbst bey Stimmen von einerley Art muß ihre verschiedene Stärke bemerkt werden; eine weiche und sanfte Discantstimme, muß schwächer begleitet werden, als eine helle und klare Discantstimme u. s. w.

VI.

Von dem Vermögen vorauszusehen.

Dieses ist eine Eigenschaft die dem Ripienisten am mehresten vom Solospieler unterscheidet, und keine geringe Schwierigkeit in seinem Amte ausmachet.

Der Solospieler hat Zeit sich auf sein Stück so lange uud so viel zu üben, als er will: Der Ripienist muß alles, was ihm vorgelegt wird, oft zum erstenmale spielen. Dafür ist jenes Solo aber auch weit schwerer, sagt man: oft klingt's nur so, weil der Mann da nahe am Stege, trotz der besten Kinderpfeife pfeift.

pfeift. Ist aber nicht alles Gold, was glänzt.

Der Ripienist findet oft weit größere Schwierigkeiten in seiner Stimme, die nicht schreyen, die aber der Herr Solospieler oft nicht bezwingen kann.

Ein gutes, scharfes, geübtes Auge, Dreustigkeit, gutes Gedächtniß, und Gewißheit iu sich selbst, sind hiezu nothwendige Eigenschaften.

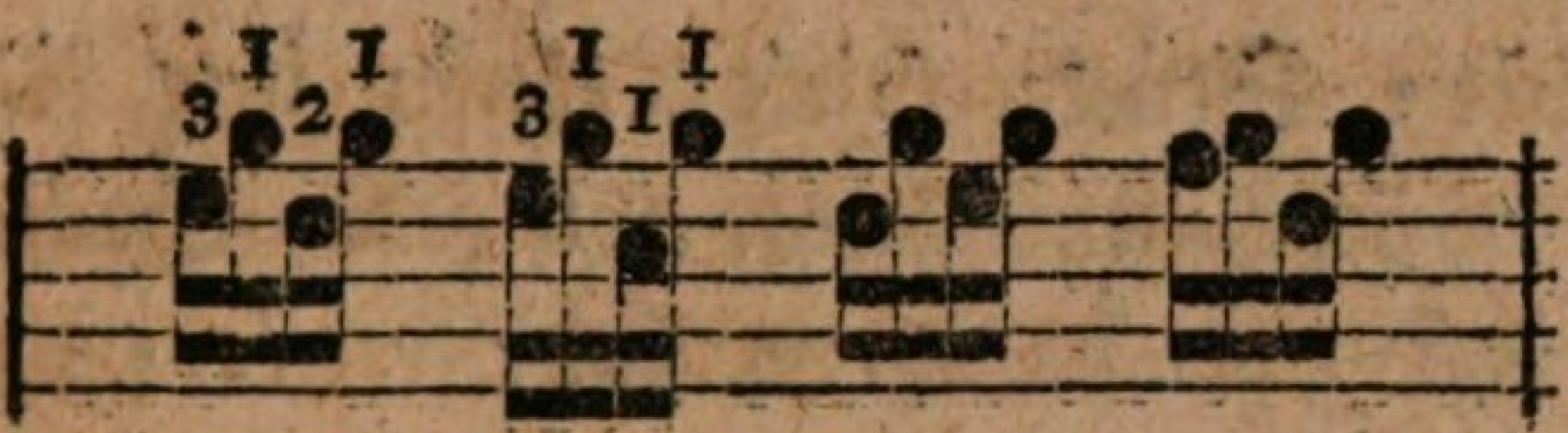
Das erste bedarf keiner Erklärung. Dreustigkeit ist nothwendig, um sich durch anscheinende Schwierigkeiten nicht abschrecken zu lassen, und die beste Art zu ihrer Ausübung — sie sey auch die schwereste — kühn zu unternehmen. Gedächtniß muß er haben, um sich ganze Takte in den Kopf zu nehmen, damit er, während daß er diese spielt, weiter sehen kann, was vorkömmt, und dieses betrift dann gemeinhin die Versetzung der Finger, wo es nöthig, und wo es am vortheilhaftesten ist.

Das letztere ist im dritten Abschnitte gezeigt worden, zu dem ersteren lassen

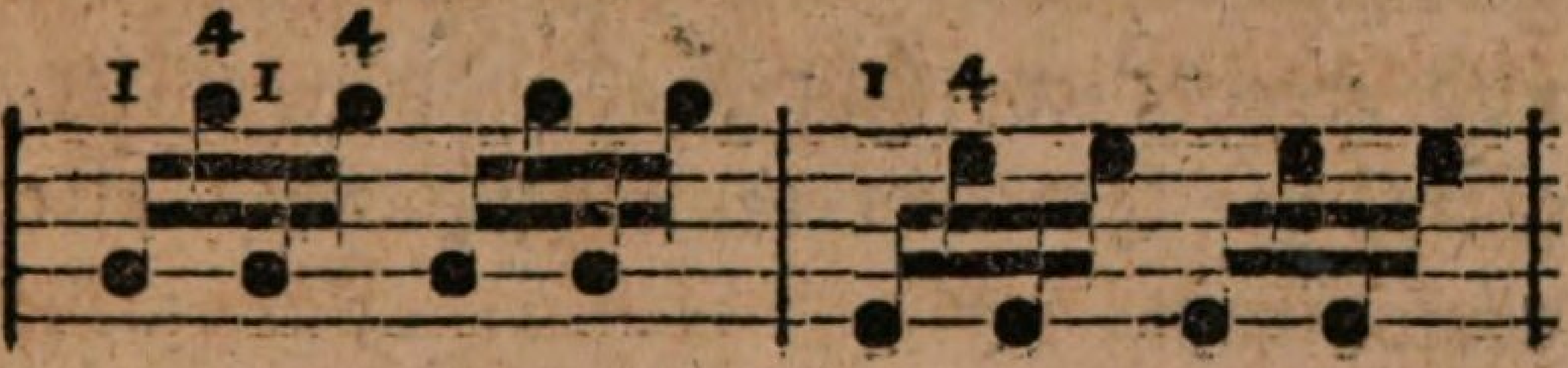
sich schwer allgemeine Regeln geben, ausser derjenigen, die wir bey Gelegenheit des Sangbaren in der Spielart festgesetzt haben: das so viel als möglich die Noten, die auf einen Bogenstrich kommen sollen, auch auf einer Saite gegriffen werden müssen.

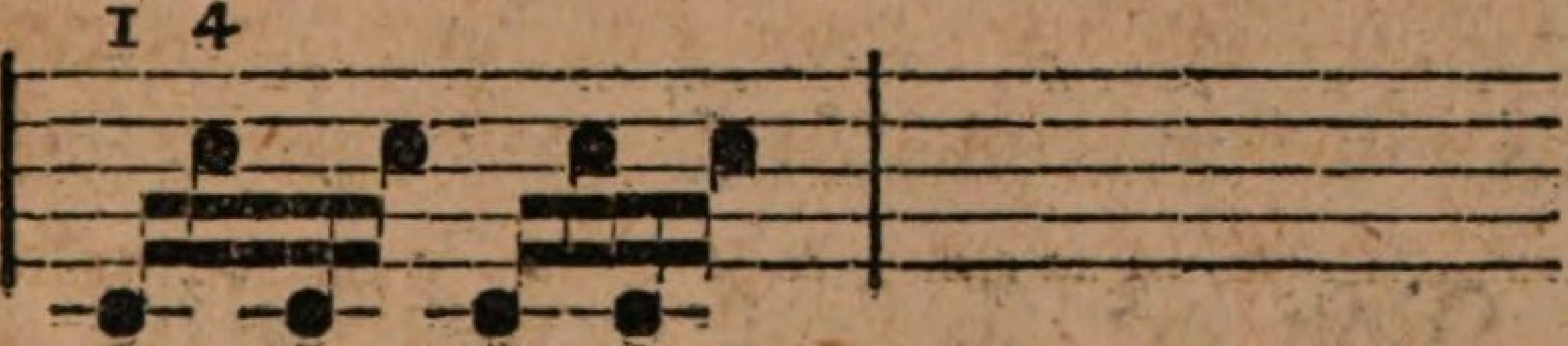
In Ansehung der höheren Töne, die die gewöhnliche Lage überschreiten, bestimmt die höchste Note nicht allemal die rechte Applicatur, ehe noch der Accord. Das Vorhergehende und folgende muß dieses geben. Einige kleine Vortheile kann man indessen doch dazu angeben. Z. B.

Wenn eine Note oft wiederholt wird, indessen zwischenein immer andere Noten abwechseln, so ist — wenn dieses kurze Noten sind, und jenes nicht eine bloße Saite ist — mehrentheils der erste Finger zu jener Note der beste, damit die übrigen zu den wechselnden Noten bleiben.



Octaven beſtimmen immer den erſten und kleinen Finger.





Auch muß der Ripieniſt die Pauſen nutzen und während deren ſich weiter umſehen, vorzüglich aber auf ähnliche Stellen acht haben, daß wenn die wiederkommen, er nicht mehr ſeine ganze Aufmerkſamkeit drauf richten darf, ſondern weiter ſehen kann. Hiezu gehört beydes, Dreuſtigkeit und gutes Gedächtniß.

Die Haupttugend des Ripieniſten aber iſt die Gewißheit in ſich ſelbſt. Dieſe kann er durch nichts erlangen, als daß er für ſich von allen bekannten Com-

ponisten Stücke spielt, ihnen ihre Manier absieht, und sucht, wie jedes Sachen am besten auszuführen sind.

Weiß er dieses einmal, so muß erst ein Original-Genie, ein C. P. E. Bach, gebohren werden, um ihn zu überraschen, und erreicht er nicht Methusalems Alter, so möchte ihm das denn wohl nicht ofte vorkommen.

VII.

Von der Festigkeit im Takte.

Hier sollte ich fast den Machtspruch thun, den ich schon einigemal Gelegenheit hatte zu wagen, es müsse jeder gute Musiker, vorzüglich aber jeder gute Ripienist das Clavier erlernen. Er darf es nicht zu einer großen Fertigkeit darinnen bringen, nur des Einflusses wegen in sein Instrument und in ihn überhaupt, muß ers erlernen. Hier sind meine Gründe.

Unser Ohr wird schon im gemeinen Leben weit weniger geübt, als das Auge,

und

und dieses zwar aus Mangel der Vergleichung. Die Gegenstände des Auges erscheinen uns vielfach neben einander und wir können sie ruhig und oft mit einander vergleichen, dahingegen fast alles, was aufs Ohr würkt, einzeln und auf einander folgend auf uns wirkt.

Der Musiker, der nun aber ein einfaches Instrument übt, wie die Bogeninstrumente und blasende Instrumente sind, wird selbst bey einer gewissen Fertigkeit auf seinem Instrumente ein wenig geübtes und sicheres Ohr haben, weil er auf seinem Instrumente die Töne nicht zu gleicher Zeit hören lassen und sie mit einander vergleichen kann (k).

Dieses kann nur auf einem Instrumente geschehen, das ganze Harmonien hören lassen kann, und dazu ist das Clavier

(k) Daß der Violiniste Doppelgriffe machen kann, ist hier kein Einwurf, er muß schon ein sehr geübtes Ohr haben, muß schon oft Vergleichungen der Töne miteinander angestellt haben, ehe er die Doppelgriffe rein greiffen kann.

vier und überhaupt alle Clavierinstrumente, unter denen iezt gebräuchlichen vorzüglich gut.

Diese Vergleichung aber, die in Ansehung der Töne selber schon so nothwendig ist, ist noch wichtiger in Ansehung des Takts. Beyde Hände theilen und messen beym Clavier den Takt ab und indem sie jeden einzelnen Theil des Takts anschlagen; so ertheilen sie den vollkommensten Begriff der Dauer jedes Takts und gewöhnen das Ohr und das Gefühl daran.

Wenn man nun dadurch auch schon, was man nennt, Taktfest geworden, so hat man sich dennoch für zwey sehr allgemeine Fehler, fürs Eilen und Anhalten zu hüten.

Fast jeder Musikus hat nach Beschaffenheit seines Temperaments einen Hang zum Eilen oder Anhalten. Ist sein Charakter feurig, so wird man in ihm den Hang zum Eilen, ist er sanft, den Hang zum Anhalten wahrnehmen. Hieran muß man sich in währendem Spielen

ständig

ständig erinnern: ist man zum Eilen geneigt, so denke man bey jeder schwierigen Stelle daran, denn die Furcht treibt zur Ueberwindung, der unausweichlichen Schwierigkeit an, und giebt den Fingern Flügel. Bey solchen Stellen kann man selbst mit den Bogen jeden Hauptheil des Takts etwas marquiren, um sich dadurch in Zügel zu halten.

Ist man aber zum Anhalten geneigt, so hüte man sich vorzüglich bey jeder sanften Stelle, man will das so recht ausdrücken, man fängt an mit längerem Bogen zu ziehen, man schleicht endlich mit dem Bogen nur noch, und vergißt, daß der Zuhörer über den schönen Ausdruck schon eingeschlafen ist, so wie jene dorten schon so weit weggeeilt sind, daß der Zuhörer gar nichts mehr versteht, gar nicht mehr weiß, was sie wollen, ob sie sich unter einander jagen, oder ob sie den Componisten des Stücks, so sie vor sich haben, auspeitschen wollen. So sieht man sehr oft aus andante, adagio, aus allegro, presto werden.

Hiezu

Hiezu ist aber auch vorzüglich nöthig, daß der Anführer zu jedem Stück die rechte Bewegung nehme. Denn nimmt er ein Stück zu langsam, so werden die unter ihm Spielenden, wenn sie ein richtiges Gefühl haben, so lange eilen, bis sie in die gehörige Bewegung des Stücks gekommen. Eben so werden sie ein Stück anhalten, was der Anführer zu geschwind angefangen hat.

Allein auch diese Tugend wird zum Fehler, wenn man sie nicht zu bändigen weiß. Der Anführer kann oft in seinem Orchester, oder in dem Orte der Aufführung, hinlängliche Ursache finden, ein Stück von sehr geschwinder Bewegung etwas mäßiger zu nehmen, und dann muß jeder einzelne Theil des Orchesters folgen, und seinem Gefühl Gewalt anthun. Ohne Noth wollte ich indessen doch keinen Anführer rathen, hievon Gebrauch zu machen, so wie es auch die Pflicht des Ripienisten ist, dem einmal angegebenen Tempo des Anführers aufs strengste zu folgen. Sollte dieser

auch

auch wirklich ohne Ursache eine Bewegung zu geschwind oder zu langsam angeben, so muß der Ripienist sich mit aller Gewalt im Zügel halten und in der einmal gegebenen Bewegung zu bleiben suchen. Denn wo man schon mehr als einen Hals sich in die Höhe recken sieht, um das Orchester in Ordnung zu erhalten, da kann auch ein Tauber drauf schwören, daß es unordentlich gegangen.

VIII.

Von der Gewissenhaftigkeit in Ausübung der vor sich habenden Noten.

Die allerstrengste Pflicht des Ripienisten, von der auch kein Haar abgehen kann, ist die größeste Gewissenhaftigkeit in der Ausübung. Nicht eine Note, nicht einen Strich mehr oder anders, als da steht. Eine einzige Note macht oft einen groben Fehler in der

Harmonie,

Harmonie, ein einziger Strich giebt oft dem Gedanken eine ganz andere Bedeutung.

Hier kann nun aber der Ripienist zuerst verlangen, daß ihm der Componist jeden Strich bezeichnen soll, wie er es haben will. Leider aber geht es hiemit nicht besser, als mit der Bezifferung der Bässe. Sehr viele Componisten verstehen die Instrumente eben so wenig, als die Harmonie, nur bey den hervorstechendsten Unterschieden bezeichnen sie es, ob's gestoßen oder geschleift werden soll.

Dem Componisten aber, der dieses aufs genaueste beobachtet, ist der Ripienist auch die genaueste Befolgung schuldig. Nur dieses gab dem Dresdner Orchester zu Pissändels Zeiten das große Ansehen, daß dieser fleißige, und im praktischen Theil der Musik einsichtsvolle Mann, jede Stimme aufs genaueste bezeichnete, und daß das Orchester es aufs genaueste befolgen wollte und konnte.

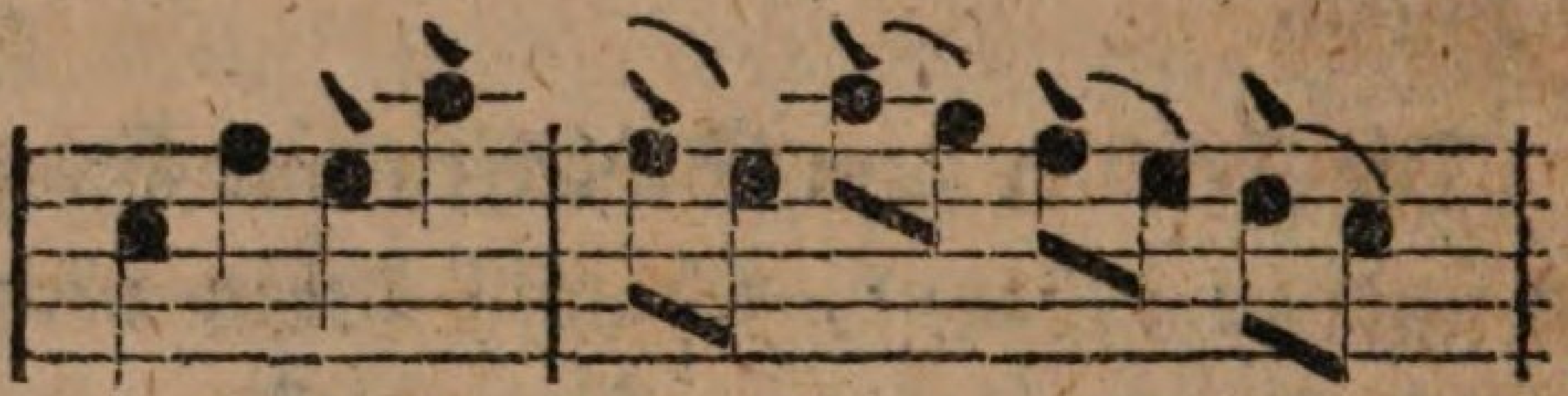
Der Ripienist muß, sobald er begleitet, sich selbst nicht zeigen wollen, sondern nur immer den Sänger oder Solospieler vor Augen haben.

Es ist wohl nicht überflüßig, hier etwas von einigen gewöhnlichen Zeichen zu sagen.

Die Zeichen zum Schleifen und Stossen sind zu bekannt, ich will deren nicht besonders erwähnen. Nur dieses: alle Noten, die weder den Strich (ı) zum Abstoßen, noch den Bogen (⌒) zum Schleifen haben, werden mit einzelnen Bogenstrichen gemacht, aber nicht so scharf gestossen, als jene mit einem Strich bezeichnete Noten.

Zu dem besonderen Druck aber den einige Noten zuweilen bekommen sollen, will ich mir künftig dieses Zeichen eines Striches bedienen, der von der Linken zur Rechten herabgezogen wird, spitz anhebt und unten stärker wird (\). Dieses Zeichen

chen soll blos bedeuten, daß eine Note, sie sey für sich allein, oder mit mehreren zu einem Bogenstriche, durch einen etwas stärkern Druck des Bogens herausgehoben werde. Seine Gestalt zeigt auch zugleich das Zunehmen des Drucks an.



Es ist dieses in der Wirkung das, was ein kleiner heller Punkt oft im Gemählde ist.

Das Zeichen der Fermate 𝄐 ist bekannt. Steht es über der Note so wird die Note ausgehalten, und das Orchester richtet sich in der Länge des auszuhaltenden Tons nach dem Anführer. Den Componisten wäre zu rathen dergleichen Fermaten in Noten ihre Dauer zu bestimmen; weil die Länge derselben nach dem Ausdrucke sehr verschieden ist, so kann der Anführer leicht die gehörige Länge verfehlen.

Auch

Auch ist das schon übel, daß die Spielende alle bey jener Fermate aus ihren Stimmen hinaus sehen müßen, und das Auge auf den Anführer richten. Steht die Fermate aber über einer nachfolgenden Pause der Note, so wird blos die Note nach ihrer Geltung gehalten, und stillgeschwiegen.

Das Wort pizzicato ist allgemein bekannt, über die Art es auszuüben nur ein paar Worte. Zuerst ist es falsch, daß man die Violine unter den rechten Arm nimmt, während daß man die Noten mit der rechten Hand abreißt, und zwar daher, der Arm drückt, oft zufalliger Weise, auf das Saitenbrett, und die Saiten werden durch die stärkere Ausdehnung verstimmt. Auch ist der Steg in Gefahr.

Man thut also besser, man behält die Violine am Halse und knüpft die Noten mit der Fläche des zweyten Fingers der rechten Hand nahe

am Griffbrette ab. Mit dem zweyten Finger, weil der Bogen ohne ihn bequem in der Hand gehalten werden kann, und er dennoch seine Gelenkigkeit behält. Mit der Fläche desselben, weil die Rundung des Fingers, die Saite zu sehr hebt, ihr dadurch einen harten widrigen Ton giebt, und sie verstimmt.

Nahe am Griffbrette, weil die Saite näher am Stege zu sehr gespannt ist, und sie auch auf der Stelle, wo der Bogen geht, von den Fingern verunreiniget würde. Bey der Haltung des Bogens im pizzicato hat man auch noch zu merken, daß man ihn ganz am Ende in die hole Hand nimmt, damit er nicht vom Schweiße der Hand verunreiniget wird. Auch ist dabey noch zu beobachten, daß man ihn so in die Hand wirft, daß das Holz des Bogens oberwärts oder einwärts, die Haare aber unterwärts oder auswärts zu liegen kommen, um ihn beym con l'arco desto leichter wieder zu fassen.

Dieses

Dieses ist nun auch noch eine Ursache mehr, die Violine am Halse zu behalten, weil sonst die Note mit dem Daumen abgerissen werden müßte, der hiezu nicht tauglich ist, und auch dadurch zu weit vom Bogen entfernt wird, um diesen gleich wieder zu fassen. Wo man auch noch die Beschwerlichkeit hat, die Violine in der Geschwindigkeit wieder an den Hals zu bringen.

IX.

Von den Instrumenten.

Es ist hier wohl nicht am unrechten Orte etwas von den Instrumenten zu sagen. Mozard hat in seiner Violinschule sehr viel Gutes und Gründliches davon gesagt, und ich verweise jeden Lehrbegierigen darauf. Wem aber das große Buch abschreckt — und leider giebt es deren sehr viele — dem will

will ich hier nur das allgemeinste und nothwendigste sagen.

Das Instrument des Ripienisten an sich, muß mehr stark als angenehm seyn. Der Ton desselben ist hier das, was die Farben in der Decorations-Mahlerey sind. Jedoch ist dieses bey Theater- Kirchen- und Cammer-Musiken verschieden.

Der Bezug des Instruments muß sich nach der Stimmung des Orchesters richten. Bey einem Orchester was tief steht, wie z. B. das Berlinische, muß der Bezug viel stärker seyn, als bey einem andern, das Wiener Stimmung hat: der Unterschied ist wichtig.

Eine Kleinigkeit, die von großer Wirkung ist, ist diese, das viele Violinisten ihre g Saite, anstatt die reinste Darmsaite dazu zu nehmen, solche auf Seide spinnen lassen, welches höchst feh-

lerhaft ist: indem der Klang der ganzen Violine sehr auf der g Saite beruht.

Auch taugen die stark durchgebrochenen Stege nichts: ein Ripienist ist oft verbunden einen Dämpfer aufzusetzen, und dieser verursacht alsdann sehr leicht, was auch schon die Anspannung der Saiten thut, daß sich der Steg wirft und schief wird.

Die Dämpfer im einem Orchester sollten billig gleich seyn. Nicht ein silberner, ein meßingner, ein kupferner, ein bleyerner, ein hölzerner und ein knöchener. Einer dämpft zu stark, der andere verursacht einen pfeifenden, durch die Nase schnarrenden Ton, der verursacht einen dumpfigen Ton u. s. w. Die besten sind wohl die hölzernen von festem, dichten und trocknen Holze.

Der Colifonium ist der beste, der in reinem Wasser ausgekocht ist.

 Nimmt

Nimmt man Eßig oder andere scharfe Dinge dazu, wie viele thun, so krazt der Bogen.

Der Bogen muß nicht zu leicht seyn, weil er bey erforderlichen starkem Drucke sich überwirft; er muß nicht zu schlaf angespannt seyn, weil er alsdann nicht einen hellen Ton aus der Violine zieht, und auch das Holz bey starkem Drucke leicht auf die Saiten kommen könnte; er muß nicht zu wenig Haare haben, weil der Ton dadurch zu dünne und jung, auch wohl pfeiffend wird; er muß nicht zu viel Haare haben, weil der Ton dadurch gedämpft wird; er muß endlich an beyden Enden ein proportionirliches Gewicht haben, damit er sicher auf den Saiten einhergehe, und der Auf- und Abstrich gleiche Würde haben könne.

Den Bogen rein zu waschen ist nicht rathsam, die Haare — die so weiß, weich und glatt ausgekämmt seyn

müssen,

müssen, wie möglich — werden dadurch verdorben. Man kann mit blossem Löschblatte allen Schmutz hinausreiben, besonders wenn mans nicht mit dem Bogen macht, wie Eulenspiegel mit seinen Haaren. Allenfalls kann man auch ein wenig feines Salz aufs Papier zum Ausreiben nehmen: ich thue es aber nicht gerne, oder reibe doch wenigstens nachhero noch eine Weile mit blossem Löschblatte.

Zuletzt muß ich noch ein Wort von der Stimmung der Instrumente sagen. Nichts wird so oft in großen Orchestern vermißt, als die reine Stimmung. Von blasenden Instrumenten ist hier die Rede nicht, da ließe sich viel davon sagen, also nur die Warnung an die Violinisten, ihre Instrumente alle aufs genaueste einzeln nach der Violine des Anführers und nicht unter sich zu stimmen, und zwar zu verschiedenen kurzen Zeiten vor dem Anfange der Musik, damit die Saiten

Zeit

Zeit haben sich zu setzen, ihre Stimmung gewiß und bleibend ist, und es nicht nöthig ist, zwischen zwey Stücke die Ohren der Zuhörer zu beleidigen, und die zusammenhängenden und untereinander ein Ganzes ausmachenden Stücke unverständiger Weise durchs Nachstimmen zu trennen. Findet man es ja für nöthig während der Musik die Stimmung seines Instuments zu untersuchen, so nehme man dazu die Quinte des Tones, aus dem das Stück geht. Ist das Stück z. B. aus dem B, so versuche man die beyden vordersten Saiten mit b — f, indem man die ersten Finger überlegt, u. s. w.

Nachbericht.

Es ist dieses ein blos flüchtiger Entwurf, die Arbeit zwoer Stunden, den ich weiter auszuführen willens bin. Gewisse Ursachen aber, — unter denen diese nicht die kleinste ist, daß die wenigsten Ripienisten ausführliche Werke lesen — überreden mich izt, es so wie es da ist abdrucken zu lassen, und mir die weitere Ausführung fürs künftige bey mehrerer Muße und Lust vorzubehalten.

Ich habe manches gar nicht berührt, was Bach, Quanz, Marpurg, Mozard, Hiller, Roußeau u. a. m. schon gesagt haben, dafür habe ich aber einiger Dinge erwähnt, die diesem allen vorher gehen müßen, und die viele Ripienisten, dennoch nicht wißen.

BSB Bayerische StaatsBibliothek
MDZ Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Reichardt, Johann Friedrich,

Über die Pflichten des Ripien-Violinisten

Berlin [u.a.] 1776

Mus.th. 2737
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10599281-7
VD18 14624850-001